Meinem lieben Freunde **Paul Hohmann** gewidmet.

Chorgesangschule

für

Frauen-, Knaben- und Männerstimmen

von

den allerersten Anfangsgründen an

zum

Schulgebrauch und für Gesangvereine.

Verfaßt von

Cyrill Kistler.

Mit vielen in den Text gedruckten Noten- und Übungsbeispielen.

Selbstverlag des Verfassers.

1886.

Meinem lieben Freunde **Paul Hohmann** *gewidmet.*

Chorgesangschule

für

Frauen-, Knaben- und Männerstimmen

von

den allerersten Anfangsgründen an

zum

Schulgebrauch und für Gesangvereine.

Verfaßt von

Cyrill Kistler.

Mit vielen in den Text gedruckten Noten- und Übungsbeispielen.

Selbstverlag des Verfassers.

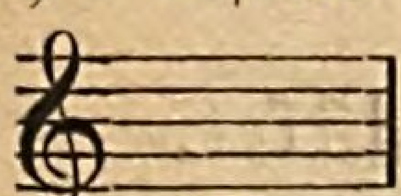
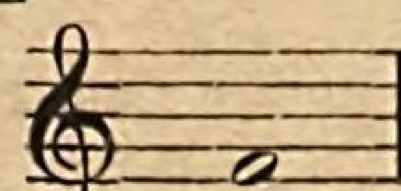
1886.

Einleitung.

Wenn ich mich entschließe, diese vorliegende Arbeit der Öffentlichkeit zu übergeben, so geschieht dieses auf Veranlassung von Freunden und Bekannten, die ein reges Interesse an der Weiterentwickelung unseres Volksmusikwesens bethätigen. In diesen Abhandlungen habe ich einfach die Resultate der Erfahrungen niedergelegt, die ich als Chorgesanglehrer machte. Als ich hier die Chorschule errichtet hatte, war meine erste Arbeit, nach einem Lehrbuche zu suchen, das zweckentsprechend ist. Leider fand ich kein Buch, das mir hiezu geeignet erschien. Die meisten Bücher über diesen Gegenstand enthalten nur Übungen im Violinschlüssel, ich hatte aber auch Übungen im Baßschlüssel nötig, und dieser Schlüssel ist hier selbständig eingeführt. Für den Sopran, Alt und Tenor habe ich den Violinschlüssel gewählt.

Neben dieser Gesangschule hat jeder Singende sich ein leeres Notenheft anzuschaffen. Der Lehrer bedient sich bei den Übungen einer Schultafel mit Notenlinien, auf welche er die passenden Übungsbeispiele schreibt, die vom Lernenden in das Heft eingetragen werden. Das Erlernen des Notenschreibens ist unumgänglich nötig. Dadurch, daß der Lernende selbst schreibt, geht die Bildung des Gehöres mit der Bildung des Auges — Unterscheidungsvermögen der musikalischen Bilder (Intervallen) — Hand in Hand. Das Schreiben der Intervallbeispiele ist ein wesentlicher, absolut notwendiger Bestandteil des Singunterrichtes. Diese Chorschule ist auch für Dirigenten von Männergesangvereinen brauchbar.

Alles Weitere, was ich über diese Arbeit selbst zu sagen hätte, findet sich in ihr selbst, auf die einzelnen §§ verteilt, enthalten.

Noch möchte ich den Herren Gesanglehrern einen Wink geben, der für die Aufnahme in einen Gesangskursus sehr wichtig ist. Man hört so häufig: Dieser oder Jener hat absolut kein Gehör. Bei der Prüfung eines Aufzunehmenden fand ich, daß dieser  nicht traf; dieser Ton war von ihm nicht zu finden. Nun versuchte ich , auch diesen Ton konnte der Betreffende nicht nachsingen.

So spielte ich ihm sämtliche chromatischen Töne von c aufwärts lange gehalten vor und siehe, das fis sang er glockenrein. Von diesem Tone aus hatte ich nun bei dem Schüler zu experimentieren und nach vier Wochen sang er die Tonleiter vollständig rein. In der Intervallenlehre steht er bei der Quinte. Diesen Wink glaubte ich der guten Sache wegen noch anfügen zu müssen.

Zur Benützung des Buches selbst habe ich das Folgende vorauszuschicken:

1) Die Notenbeispiele werden allererst in Bezug auf ihre Intervallschritte geprüft, d. h. von einer Note zur andern der Intervallname bestimmt und dann sofort gesungen. Diese Singübungen sind so lange vorzunehmen, bis sie ohne jegliche Nachhilfe — mit einem Instrumente — fehlerlos gesungen werden.

2) Wo nicht angegeben ist, auf welchem Vokale die Übung gesungen werden soll, werden die Töne mit ihren Namen benannt.

3) Alle jenen Übungen mit dem Violinschlüssel, bei denen nichts Näheres angegeben ist, gelten für den Sopran, Alt und Tenor.

4) Wird das Material des ganzen Werkleins beherrscht, so sollen einzelne Beispiele in anderen Tonarten, als in den geschriebenen, wiederholt, z. B. Chorübungen, die in C dur stehen, sollen auch in H dur, Cis dur und D dur, gesungen werden. Dadurch wird das Übungsmaterial bedeutend vermehrt und für die Stimmerweiterung ungemein viel erreicht. Alle vierstimmigen Chorübungen bis zu Seite 39 habe ich z. B. auch in H, B, A dur, dann später auch in Cis und D dur singen lassen. Ebenso bei den Moll-Tonarten. Z. B. statt As moll die Übung auch in A moll, G moll — statt E moll auch in Es moll u. s. w. Natürlich ist es durchaus nicht nötig, daß der Schüler hiervon allererst in Kenntnis gesetzt wird, er muß es gerade hierdurch nach und nach dahin bringen, daß er sofort erkennt, ob ein Lied in der Original- oder in einer transponierten Tonart angestimmt wird.

5) Dem Gesanglehrer ist der weiteste Spielraum offen gelassen sein Wissen und Können an der Hand dieses Leitfadens zu offenbaren. Ohne Gesanglehrer ist ein Gesangunterricht gar nicht denkbar, ebenso wäre eine Gesangschule zum Selbstunterrichte ein non sens.*) Nirgends bewahrheitet sich Rich. Wagners Ausspruch mehr als beim Gesangunterrichte. Er sagt:

„Man lernt nur an Beispielen.“

Alles Übrige möge das Buch selbst sagen.

Bad Kissingen, im März 1886.

Cyrill Kistler.

---

*) Ebenso ist es unbedingt nötig, daß das Interesse des Schülers immer wach erhalten bleibt, was nur durch beständiges Mitarbeiten (Mitschreiben) geschehen kann.

I. Das Allgemeine.

§ 1. Warum sollen wir singen lernen?

Diese Frage hat H. M. Schletterer wie folgt beantwortet. Er sagt:

„Wie wünschenswert, wie wichtig, wie gut es wäre, wenn der Gesang ein Gemeingut würde, welche Fülle des edelsten Genusses, der erhebendsten Freuden, der angenehmsten Beschäftigung dadurch jeder Klasse der bürgerlichen Gesellschaft erschlossen werden könnte? Diejenigen bemitleidenswerten Menschen, die nie eine Wirkung der Kunst an sich empfunden haben, die dafür abgestorben und abgestumpft sind, werden durch Worte nicht zu überzeugen sein, die andern, die in den Künsten die von der Vorsehung dem Sterblichen gegebenen Vermittlerinnen zwischen Irdischem und Göttlichem bereits erkannt haben, bedürfen weiterer Auseinandersetzungen nicht. Nur soviel sei noch bemerkt: den heutigen musikalischen Anforderungen, wie einem Kunststreben überhaupt ist mit bloßen Stimmen, mit musikalischem Gehör und einer oberflächlichen Lust zur Sache allein nicht gedient. Wenn sich mit diesen notwendigen Vorbedingungen nicht Fertigkeiten, Kenntnisse und eine gründliche Vorbildung vereinigen, bleiben sie wert- und nutzlos. Letztere aber müssen in der Schule erworben werden, wenigstens soll jeder Schüler aus ihr eine Grundlage solchen musikalischen Wissens und Könnens mit hinwegnehmen, daß er befähigt ist, in einem Gesangverein, und nicht bloß in einem solchen, der allein gemütlicher und geselliger Unterhaltung gewidmet ist, sondern in einem solchen, der sich ernstes Studium zur Aufgabe macht, einzutreten und das Erworbene hier zu befestigen und weiter zu entwickeln. Sollen unsere musikalischen Verhältnisse gedeihen und der rechten Blüte entgegenreifen, so brauchen wir solche geschulte und gebildete Sänger, die mehr können und verstehen, als ein Liedchen auswendig zu lernen und es mechanisch nachzusingen. Nur wenn die Schule das nötige Material an Gesangskräften endlich liefert, wird es möglich sein, die Segnungen der Kunst allgemein und das ganze Publikum mit den köstlichen und unübertroffenen Schöpfungen unserer großen Tonsetzer bekannt zu machen. Wie ungenügend es mit der Gesangsfertigkeit im Allgemeinen bis jetzt noch bestellt ist, beweist am besten die seltene Aufführung großer und schwieriger Chorwerke (wie z. B. derjenigen J. S. Bachs, Händels u. s. w.), und doch sind dies Werke, die jeder Deutsche, der auf Bildung Anspruch macht, kennen sollte, wie er die Dichtungen Göthes und Schillers kennt."

Wie sieht es aber in Bezug auf Gesangespflege bei uns aus?

Man kann gerade nicht sagen, daß es traurig aussieht in diesem Punkte, aber wir haben keine Ursache stolz zu sein. Gesungen wird sehr viel, aber die Frage wie? steht uns sofort vor den Augen. — Es wird wohl Niemand die idealisierende Kraft

der Kunst bestreiten wollen. Soll die Kunst aber idealisieren, so muß sie auch ideal aufgefaßt werden. Eine ideale Auffassung der Kunst ist aber nur möglich, wenn wir sie in ihrem innersten Wesen verstehen, wenn wir die Sprache, die sie zu uns spricht, in uns aufzunehmen fähig sind. Um die Sprache unserer Kunst verstehen zu lernen, gehört weit weniger dazu als allgemein angenommen wird. Die Kunst kann in Bezug auf ihre wissenschaftliche und rein praktische Seite betrachtet werden.

Der wissenschaftliche Teil unserer Kunst wird auch die

Theorie der Musik genannt.

Der praktische Teil dagegen beschäftigt sich mit der Anwendung der durch die Theorie errungenen Resultate. Ich rede hier nicht vom historischen Standpunkte aus, denn in dieser Hinsicht verhält sich die Sache ganz umgekehrt. Eine Chorgesangschule kann sich jedoch nicht mit dem vollständigen Materiale der Theorie, dem ja selbstverständlich auch die Musikgeschichte angehören würde, befassen. Zum Verständnisse der Kunst müssen wir auf viel einfacherem Wege gelangen. Wir wollen dazu durch die Pflege des edlen Gesanges gelangen und allererst an unserem einzigen, herrlichen deutschen Liede unseren Sinn für die Kunst erwecken. Man darf ohne kühn zu erscheinen behaupten, daß das deutsche Volk die schönsten und ergreifendsten Volkslieder besitzt. Das ist wiederum ein bedeutender Punkt zu der Frage: warum sollen wir singen? Wenn Schletterer eine Verallgemeinerung und Vertiefung des Volksgesangsunterrichts wünscht, um unsere herrliche, klassische Musik pflegen zu können, so möchte ich nicht vergessen, daß auch unser deutsches Volkslied einer neuen Pflege bedarf. Warum sollen wir also singen?

Wir sollen singen:

1. Um die Tonwerke der großen Meister würdig den Mitmenschen vorführen zu können.
2. Um unser Volkslied dem Volke rein und schön zu zeigen.
3. Um den Schönheitssinn in Anderen zu wecken, und in uns selbst ein Ideal zu erbauen.

Die Musik ist göttlich, sie ist geradezu ein Mysterium, daher soll sie der Mensch auch göttlich halten, in der Kirche, im Konzertsaal, zu Hause und überall wo er sie pflegen will. Zu ihrer Pflege hat die Mutter Natur dem Menschen ein Instrument verliehen, das er mit auf die Welt bringt und das er wiederum mit in das Grab nimmt. Dieses Instrument ist die

menschliche Singstimme.

Der Mensch hat die heilige Pflicht die Gaben der Natur nicht nur anzuwenden wie sie ihm verliehen wurden, sondern er muß die Naturgaben bis zur höchsten Vollkommenheit ausbilden. Daraus geht hervor, daß wir eine Verpflichtung haben, die Gabe der menschlichen Stimme zu pflegen. Diese Pflege geschieht durch einen rationellen und naturgemäßen

Gesangsunterricht.

Durch ihn erfahren wir, wie wir singen sollen.

§ 2. Wie sollen wir singen?

Ich habe diese Frage hier rein vom theoretischen Standpunkte aus zu behandeln.

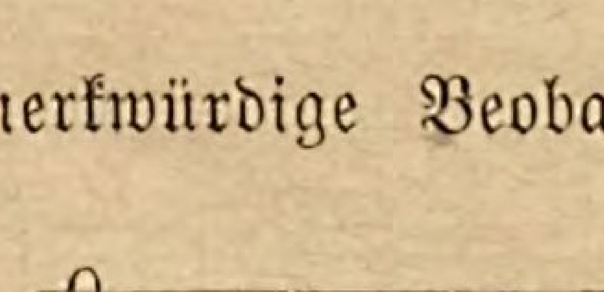
Wir sollen singen und nicht schreien. In dieser Hinsicht hat noch vieles zu geschehen. Unser Kirchengesang, unsere Sängervereinigungen lassen hier tief blicken. Soll ein Kunstwerk — und ein Kunstwerk kann auch das einfache Lied sein — von einer Gesamtheit von Sängern im Sinne des Kunstideales vorgetragen werden, so muß der einzeln Mitwirkende befähigt sein, in technischer Hinsicht die gestellte Aufgabe voll und ganz zu bewältigen. Als zweite Bedingung stelle ich das Verständnis des Vorzutragenden hin und hierfür hat der Dirigent beziehungsweise der Gesanglehrer Sorge zu tragen. Wie der Sänger sich nun die technischen Fertigkeiten anzueignen hat, das ist die Aufgabe der Schule. Wir haben also unsere Übungen (nach dem Grundsatze: vom Leichten zum Schweren) zu ordnen und in erster Linie auf jene Organe des Menschen unser Augenmerk zu lenken, die der Sänger zur Kunstthätigkeit zu verwenden hat.

Hier stellt sich uns sofort als erstes Organ und zwar in mehr passiver Thätigkeit das Gehörsorgan vor. Es wird hier vorausgesetzt, daß der Schüler über die Einrichtung, Teile und Funktionen des Ohres unterrichtet ist. Wir haben also nur die Mittel ausfindig zu machen, durch welche die Bildung des Ohres im musikalischen Sinne bewerkstelligt werden kann.

§ 3. Die Bildung des Gehörs

ist Sache der Übung und Beobachtung. Durch Übung müssen wir zum Erkennen und Unterscheiden gelangen. Die Natur selbst giebt uns die Mittel an die Hand zu dieser immerwährenden Beobachtung. Keinen Laut der Natur sollen wir daher in uns aufnehmen, ohne uns damit zu beschäftigen, wie sich dieser Laut zur Musik verhalte. Zur Bildung des Gehöres eignet sich ganz besonders das fleißige Singen von Tonleitern. Es muß jede Übungsstunde mit Tonleiterübungen beginnen. Ein großer Irrtum ist es, wenn geglaubt wird, zur Erteilung des Gesangunterrichtes sei ein altes, schlechtes Klavier gut genug. Das zu verwendende Instrument muß in erster Linie ausgezeichnet rein gestimmt sein, wenn die Gehörsbildung nicht bedenklichen Schaden erleiden soll. Ein großer Fehler wird aber noch immer dadurch begangen, daß zur Einübung der männlichen Singstimmen Violinen benutzt werden. Dem Sänger (Tenor, Baß) wird auf diese Weise alles um eine Oktave höher vorgespielt, d. h. um eine Differenz in der Tonschwebung. Die Violine leistet bei Übungen der Frauen- und Knabenstimmen ganz vorzügliche Dienste, bei Männerstimmen wirkt sie für die Gehörbildung schädlich.
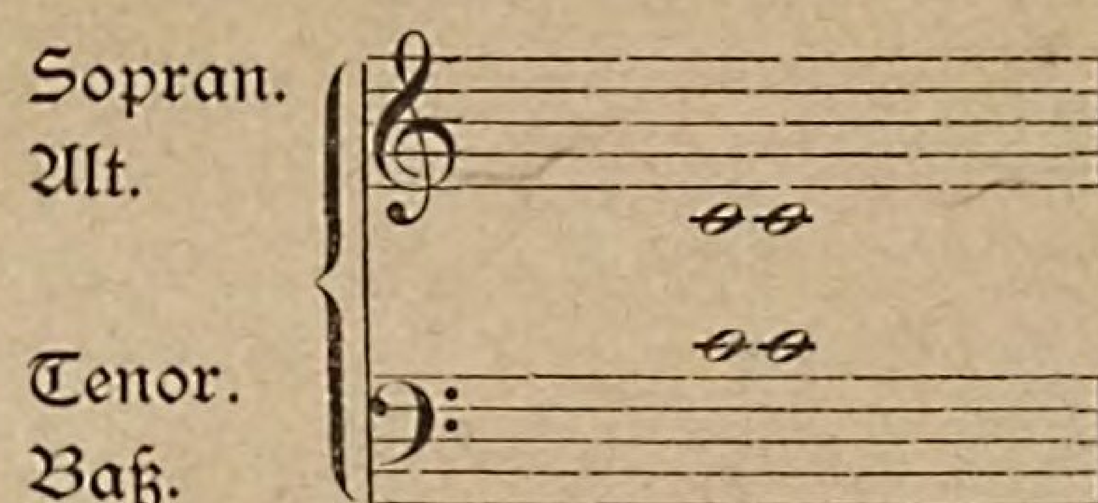
So habe ich folgende merkwürdige Beobachtung gemacht. Ich spielte auf der Violine:



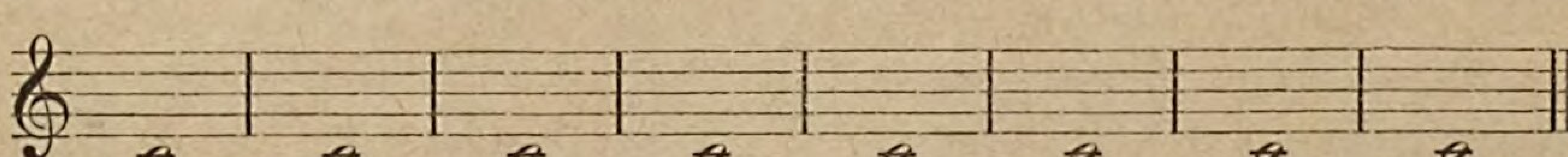
Gesungen wurde:



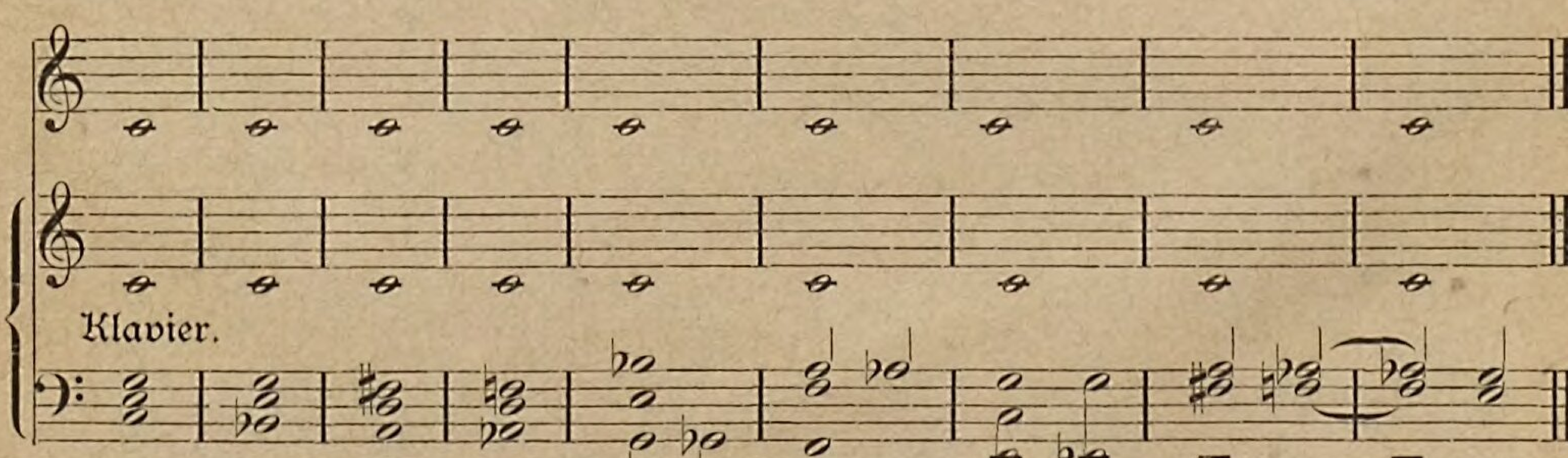
Es kostete mich große Mühe diesen Ton seinem wirklichen Klange nach bei den Singenden hervorzubringen. Als ich denselben Ton aber auf dem Harmonium langtönend aushielt, hörte ich merkwürdiger Weise:



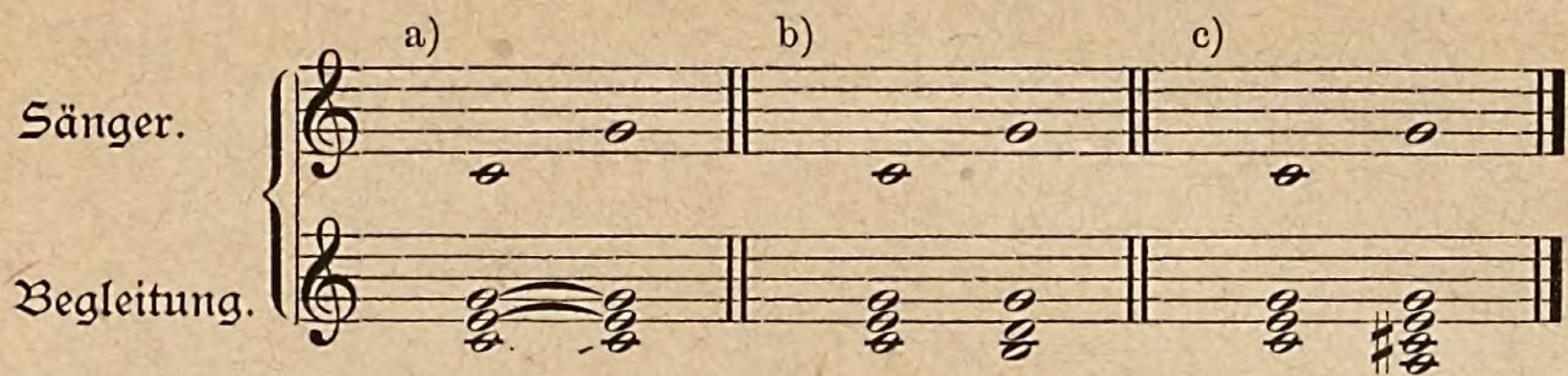
Das beste Instrument, das zum Singunterrichte sich eignet, ist in erster Linie die Singstimme selbst (daher soll jeder Gesanglehrende auch selbst singen können) und in zweiter, ein rein gestimmtes gut klingendes Klavier oder ein Harmonium. Zur Bildung des Gehörsinnes trägt am meisten noch das fleißige Anhören gut ausgeführter Musikstücke bei. Unser ganzes Gesangesleben leidet unter dem Übel, daß der Gehörsbildung nicht das richtige, verständnisvolle Augenmerk geschenkt wurde. Man gewöhne die lernenden Sänger schon bei den allerersten Übungen an das Singen mit Harmonien. Das bisherige Verfahren — jahraus, jahrein — den homophonen Gesang zu pflegen, muß ich absolut verwerfen. Die Erfahrung hat mir das bewiesen. Bei Schülern, die Gesangunterricht schon genossen hatten, bemerkte ich bei Einübung der Prime das Folgende:



Solange ich diese Töne ohne jede Akkordbegleitung singen ließ, klangen sie rein. Nun versuchte ich auch, ob die Sänger bei nachstehender Harmoniesierung die Töne ebenso rein singen werden.



Das war am Schlusse kein C, kein H, aber auch kein Cis. Von 16 Sängern sang jeder fast bei jedem Harmoniewechsel einen anderen Ton mit kleinen Schwebungsdifferenzen. Beim Intervall der Quinte machte ich dieselbe Beobachtung.



a) In dieser Weise begleitet klang das Intervall rein und richtig.

b) Hier bemerkte ich schon von der Mehrzahl der Sänger, daß der intervallistische Typus der Quinte teilweise vergessen war.

c) Hier war nun vollständiger Stillstand. Die zweite Harmonie verlöschte gänzlich bei den Singenden das Quintintervall und die merkwürdigsten Töne kamen an mein Ohr.

Was die rationelle und nachhaltige Bildung des Gehörs betrifft, so kann ich meine Erfahrung in bezug auf Intervallenübungen dahin feststellen: Man übe die einzelnen Intervalle allererst ohne und dann mit Begleitung. In dieser Hinsicht dürfte diese Schule die erste sein, die geordnete Beispiele dieser Art bringt.

§ 4. Bildung der Stimme.

Die menschliche Stimme ist das erste und wichtigste Musikorgan. Dieses Organ besteht aus drei Teilen des menschlichen Körpers und zwar:

1. Aus den Lungen, welche durch die Luftröhre den Luftstrom an die klingenden Teile des Organes führen und in Schwingungen versetzen. Die Lungen befähigen uns zum Atmen.
2. Dem Kehlkopf, in welchem sich eine Vorrichtung (der Klangerzeuger) zur Tonbildung befindet.
3. Äußerliche Organe, die die Tonbildung beeinflussen, sind:
   Die Nase, der Mund. Noch ist die Zunge zu nennen, die einer schönen Tongebung sehr hinderlich werden kann.

Es kann nicht die Aufgabe einer Chorgesangschule sein, auf die Erklärung der Organe, auf den Vorgang bei Bildung der Töne, Stimmregister, Stimmbruch und seine Ausgleichung 2c. ganz speziell einzugehen. Sollte jedoch da und dort Zeit hierzu gefunden werden, so leistet jede Sologesangschule die entsprechenden Dienste für den Lehrenden.

Wir haben uns hier mit der Aussprache, der Körperhaltung, Öffnung des Mundes, Intonation, Tonbildung und dem Atmen zu beschäftigen.

1. **Stellung.** Der Schüler hat beim Singen immer zu stehen. Die Brust muß dabei vorgedrückt werden, was am besten dadurch erreicht wird, daß der Singende die Arme über den Rücken kreuzt.*) Sehr wesentlich dabei ist, daß

*) Natürlich nur bei auswendig zu singenden Übungen.

man sich einer ruhigen und geraden Haltung befleißigt, was dadurch erreicht wird, daß man stets beobachtet, ob die Last des Körpers auf beide Füße gleichmäßig verteilt ist. Ganz besonders wichtig ist die Haltung des Kopfes, da durch eine allzu vorhängende Stellung desselben ein Druck und durch eine zu sehr zurückgeworfene oder gehobene Kopfstellung eine Spannung auf den Kehlkopf ausgeübt wird. Dies muß nun jeder Singende an sich selber herausfinden, wie er seinen Kopf zu einer reinen und schönen Tonerzeugung zu stellen hat.

2. **Mundstellung.** Die Normalstellung des Mundes haben wir mit der guten Aussprache des Selbstlautes A ausfindig zu machen. Dies ist eine rein individuelle Sache jedes Singenden. Die Zunge muß flach und ruhig im Munde liegen, ihre Spitze hat mit den Vorderzähnen des Unterkiefers stets in Berührung zu bleiben. Die Zähne müssen soweit geöffnet sein, daß man bequem den kleinen Finger dazwischen schieben kann. Die Lippen dürfen weder an die Zähne angedrückt, noch zu weit vorgestreckt werden. Die richtige Aussprache der Silben: da, de, di, do, du kann hier als Übung gute Dienste leisten.

3. **Das Atmen.** Das Atmen ist eine der allerwichtigsten Funktionen beim Singen. Spezifizierte Regeln darüber aufzustellen ist unmöglich und muß durch die Schule der Singenden von Fall zu Fall belehrt werden. Allgemeine Regeln sind:

   a) Das Atmen darf nie hörbar werden und muß vor der Tonbildung vor sich gehen.

   b) Der Singende muß beim Einatmen sich reichlich mit Luft versehen, was weder zu rasch noch zu langsam zu geschehen hat; beim Ausatmen hat der Sänger mit der peinlichsten Ökonomie zu verfahren, die Luft darf dabei nicht massenhaft ausgestoßen werden. Beim Einatmen ist noch zu beobachten, daß man die Luft festhält und den Kehldeckel schließt, während beim Klangbeginn der Kehldeckel mit Energie zu öffnen ist.

   c) Das Atmen muß sinngemäß sein. Durch diese Funktion darf weder der textliche noch der musikalische Sinn zerrissen werden. Was eine Trennung des Zusammengehörigen verursachen würde.

Schletterer schreibt über das Atmen:

„Die größte Schwierigkeit beim Singen bietet das Atmen. Das sogenannte Kunstatmen des Gesanges ist durchaus verschieden von dem gewöhnlichen Atmen. Hier atmet man rasch ein und aus und läßt alsdann die Lunge etwas ruhen; dort gilt es, den Atem möglichst lange zu halten. Man kann wohl einige Sekunden nach vollbrachter Thätigkeit des Atmens sprechen, aber man kann ohne einen Fond von Atem keinen Gesangston bilden. Wo man es trotzdem thut, wo man das letzte Restchen von Luft aus den Lungen preßt, wird man der Gesundheit schaden. Von der Thätigkeit des Atmens soll man äußerlich nichts merken. Jede heftige Bewegung, jedes sichtbare Auftreiben der Brust, jedes Ein- und Emporziehen der Schultern, jedes heftige hörbare Einatmen ist fehlerhaft, letzteres besonders erzeugt Trockenheit und Steife im Hals, reizt zum Husten und zieht unausbleiblich baldige Heiserkeit nach sich. Ein fortgesetztes allzu tiefes Atemholen ermüdet die Lungen ebenso sehr als ein allzu kurzes und häufiges. Beim richtigen Atmen zieht man den Unterleib ruhig ein und drängt die Luft aus demselben nach

den Seiten des Körpers in die Rippen. In dem Augenblicke, wo man fühlt, daß die Luft dieselben auseinander gedehnt hat, setzt man den Ton an und läßt ihn nun langsam ausströmen. Allmählich verengert sich der Körper an der Brust wieder und der Unterleib beginnt seine normale Lage anzunehmen. Sobald diese erreicht ist, muß der Atemzug ebenso wiederholt werden. Das Einatmen der Luft durch den Hals ist beim Gesangsatmen Nebensache und darf kaum bemerkt werden; Hauptsache ist es, die Luft aus dem Unterleib richtig nach dem Brustkasten zu leiten.

Das Singen darf den Schüler nie anstrengen. Wenn richtig geatmet wird und man die Übungen nicht über Gebühr ausdehnt, so ist dies auch nie der Fall. Im Gegenteil wird der Körper und die Gesundheit gekräftigt, wenn man gut atmen lernt und sich gewöhnt richtig zu atmen. Aber teils fehlt es hierfür vielen Lehrern an dem nötigen Verständnisse, teils ist gerade dies der Punkt, über den die Schüler am schwersten hinwegkommen, den sie mit einer Gleichgültigkeit und Unaufmerksamkeit behandeln, die den einsichtsvollen und gewissenhaften Lehrer zur Verzweiflung bringen können.

Der Atem wird in der Regel vor einem leichten Taktteil, meist vor der letzten Note eines Taktes genommen und überhaupt darauf gehalten, daß durch unzeitiges Atmen nicht die musikalische Phrase oder im Texte Worte und Sätze zerrissen und dadurch unverständlich gemacht werden."

4. **Intonation und Tonbildung.** Der Sänger muß durch immerwährende Übung dahin gebracht sein, jeden Ton leise, rein und bestimmt von sich geben zu können. Über die Lage, Haltung der Zunge und Lippen ꝛc. haben wir uns schon ausgesprochen und gezeigt, wie ein guter Tonstrahl zu erzeugen und zu leiten ist. Die Umgehung oder Nichtbeachtung dieser Regeln rächt sich an jedem Singenden. Die Feinde eines schönen, gesunden Tones sind:

a) Der Kehlklang. Er entsteht durch das unnatürliche Herabdrücken des Kehlkopfes, um dem Tone mehr Stärke zu verleihen. Nach der Höhe zu entstehen dadurch die sogenannten Gurgeltöne. Die Lage der Zunge, die Haltung des Kopfes ist hier genau zu beobachten.

b) Der Nasenklang. Er entsteht, wenn der Sänger den Luftstrahl teilweise durch die Nase strömen läßt. Man hat hier hauptsächlich auf die Lage des Zungenrückens zu achten.

c) Der Gaumenklang. Er entsteht durch das Zusammenballen und Zurückziehen der Zunge, wird durch allzuweites Aufreißen des Mundes noch mehr begünstigt. Durch die angegebene Haltung der Zunge kann auch er vermieden werden.

Ein guter Gesangston muß auf den Lippen liegen. Der Sänger muß den Ton selbst an der Zungenspitze, an den Zähnen fühlen und auf den Lippen haben. Nie darf der Sänger das Gefühl in sich tragen, als ob der Hals der Tonerzeuger wäre. Ganz besonders vermeide man das Forcieren und Schreien. Abgesehen davon, daß hierdurch nie ein klangschöner Ton erzielt werden kann, so muß noch bemerkt werden, daß dadurch jede Stimme ruiniert wird. Deshalb müssen die allerersten Übungen immer leise gesungen werden und nur durch Übung kann der Ton an Kraft und Fülle gewinnen. Noch ist hier zu bemerken, daß bei Chorübungen der Sänger über die Noten hinaus und nie einem Voranstehenden in den Rücken singen soll. Nie sollen mehr als zwei Schüler oder Sänger aus einem Buche oder aus einem Notenblatte singen.

§ 5. Die Mutation.

Die Mutation ist nichts weiter als ein Übergang der Knaben- zur Männerstimme. Sie entsteht durch die Erweiterung, Vergrößerung des Kehlkopfes. Die Mutation fällt meist in die Zeit vom 14. bis 17. Lebensjahr. Bei dem einzelnen Menschen ist die Zeitdauer nicht zu normieren, man nimmt im Allgemeinen 3 Wochen bis 2 Jahre an, in welcher Zeit die Stimmumwandlung beim männlichen Geschlechte sich vollzieht. Vor der Mutationszeit soll man keine Stimme zu sehr anstrengen, denn dadurch werden die Stimmen ruiniert, verschrieen, verschrieene Stimmen aber sind nicht mehr zu kurieren. Während der Mutation werde das Singen gänzlich eingestellt. Die Mutation macht sich durch Umschlagen der Stimme, Heiserkeit, Rauheit des Tones bemerkbar.

Nachwort.

Das wäre das Wichtigste und Nötigste, was ein Chorgesangschüler zu beobachten hat. Diesem Allgemeinen folgt jetzt das Besondere, d. h. dem theoretischen Teile der praktische.

II. Das Besondere.

§ 6. Begriff der Musik.

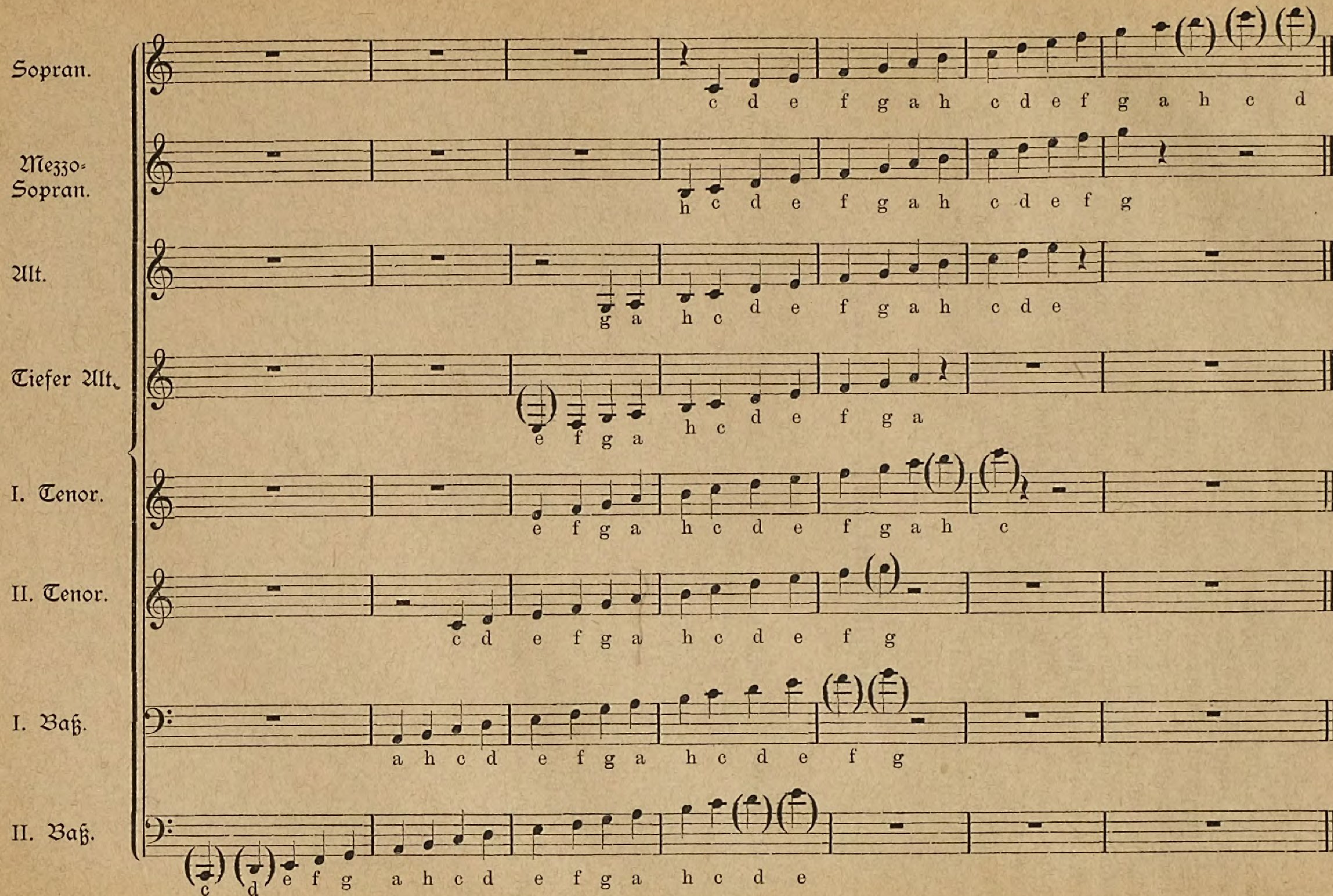
Die Musik ist jene Kunst, welche durch Töne Seelenzustände schildert. Wenn wir die Mutter aller Künste, die Phantasie nach ihren drei Hauptrichtungen als bildende, fühlende und dichtende Phantasie auffassen, so ist die Musik jene Kunst, welche der fühlenden Phantasie entspringt. Ihre Ausdrucksmittel sind die Töne.

Werden die Töne durch Instrumente erzeugt, so reden wir von Instrumentalmusik. Werden die Töne durch die menschliche Singstimme hervorgebracht, so nennen wir diese Musikgattung Vokalmusik. Die Vokalmusik zerfällt in den Solo- und Chorgesang, letzterer wieder in Männerchor, Frauenchor, gemischten Chor. Nach dem Zwecke, den ein Musikstück zu erfüllen hat, teilen wir die Musik in eine geistliche (Kirchen-) und weltliche (Konzert-) Musik ein.

§ 7. Ton- und Intervallenlehre.

Der Ton

entsteht durch die Schallfähigkeit eines Körpers. Eine regelmäßig zusammengesetzte Schallreihe ist ein Ton. Die Schallfähigkeit eines Körpers ist durch den Grad seiner Elastizität bedingt. Je elastischer ein Körper ist, desto mehr ist er befähigt, die ihn umgebende Luftschichte zu Schwingungen zu veranlassen, die wir eben Schall, bezw. Ton nennen. Je größer die Schwingungszahl in einem bestimmten Zeitraum, desto höher der Ton; je tiefer der Ton, desto geringer die Schwingungszahl; je länger und dicker der schwingende Körper ist, desto tiefer ist sein Ton; je kürzer und dünner der Körper, desto höher ist der Ton. Starke Spannung, hoher Ton; schwache Spannung, tiefer Ton. — Über die Tonbildung beim Singen haben wir uns schon ausgesprochen. Die Signatur der Töne (d. h. die sichtbare Darstellung) sind die Noten. Die Kenntnis der Noten ist für jeden Musiker unentbehrlich. Aus dem folgenden Schema möge jeder Singende die von ihm vertretene Stimme ansehen und die Noten auswendig lernen.

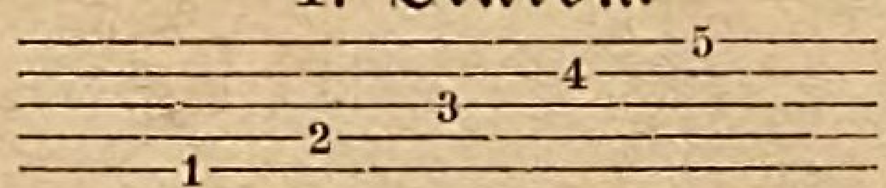

Sopran.
c d e f g a h c d e f g a h c d
Mezzo-Sopran.
h c d e f g a h c d e f g
Alt.
g a h c d e f g a h c d e
Tiefer Alt.
e f g a h c d e f g a
I. Tenor.
e f g a h c d e f g a h c
II. Tenor.
c d e f g a h c d e f g
I. Baß.
a h c d e f g a h c d e f g
II. Baß.
c d e f g a h c d e f g a h c d e

Der Lernende kann aus dem vorstehenden Schema die für seine Stimmlage passende Notenreihe mit Noten-Namen kennen lernen. Daß Notenleseübungen nötig sind, versteht sich von selbst. Zu allererst ist das Notenlinien-System, der Violin- und Baß-schlüssel zu erklären.

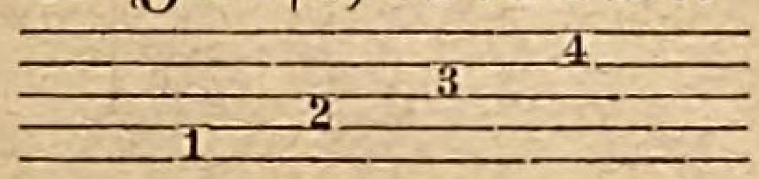
Noten sind nichts anderes als die sichtbare Bezeichnung der Töne, wie die Buchstaben ebenfalls nichts anderes sind als die sichtbaren Zeichen für die Laute.

Notenplan:

1. Linien.
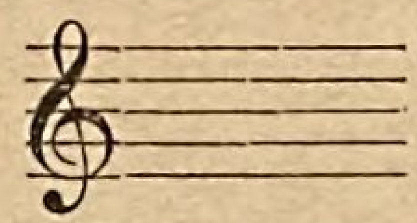


2. Zwischenräume.



Unser Liniensystem umfaßt fünf Linien und vier Zwischenräume.

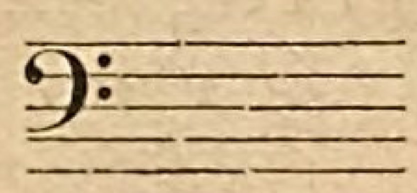
Um den Punkt einer Note nach seiner Höhe oder Tiefe genau bestimmen zu können, bedient man sich der Schlüssel. Wir führen bloß zwei solcher Schlüssel ein, und zwar für den Sopran, Alt und Tenor den Violinschlüssel, für den Baß den Baßschlüssel.

Violin- oder auch G-Schlüssel.



Er steht stets auf der 2. Linie und heißt die Note dieser Linie G.

Baß- oder F-Schlüssel.



Er steht stets auf der 4. Linie und heißt die Note dieser Linie F.

Die Note verändert ihre Stellung im Notenplan, um den Unterschied der Höhe und Tiefe anzugeben; sie verändert ihre Gestalt, um die Länge und Kürze, den Notenwert, zu bezeichnen.

Intervallenlehre.

Unter Intervall versteht man das Entfernungs-Verhältnis zweier Töne unter sich. Um die Entfernung berechnen zu können, werden die Töne als Stufen aufgezählt und zwar in folgender Weise:

1.	Stufe	(Prim)	=	1	zu	1.
2.	„	(Sekund)	=	1	„	2.
3.	„	(Terz)	=	1	„	3.
4.	„	(Quart)	=	1	„	4.
5.	„	(Quint)	=	1	„	5.
6.	„	(Sext)	=	1	„	6.
7.	„	(Sept)	=	1	„	7.
8.	„	(Oktav)	=	1	„	8.
9.	„	(Non)	=	1	„	9.
10.	„	(Decim)	=	1	„	10.

Durch dieses stufenweise Fortschreiten der Töne entsteht die Tonleiter. Jede Tonleiter besteht aus 8 Tönen.

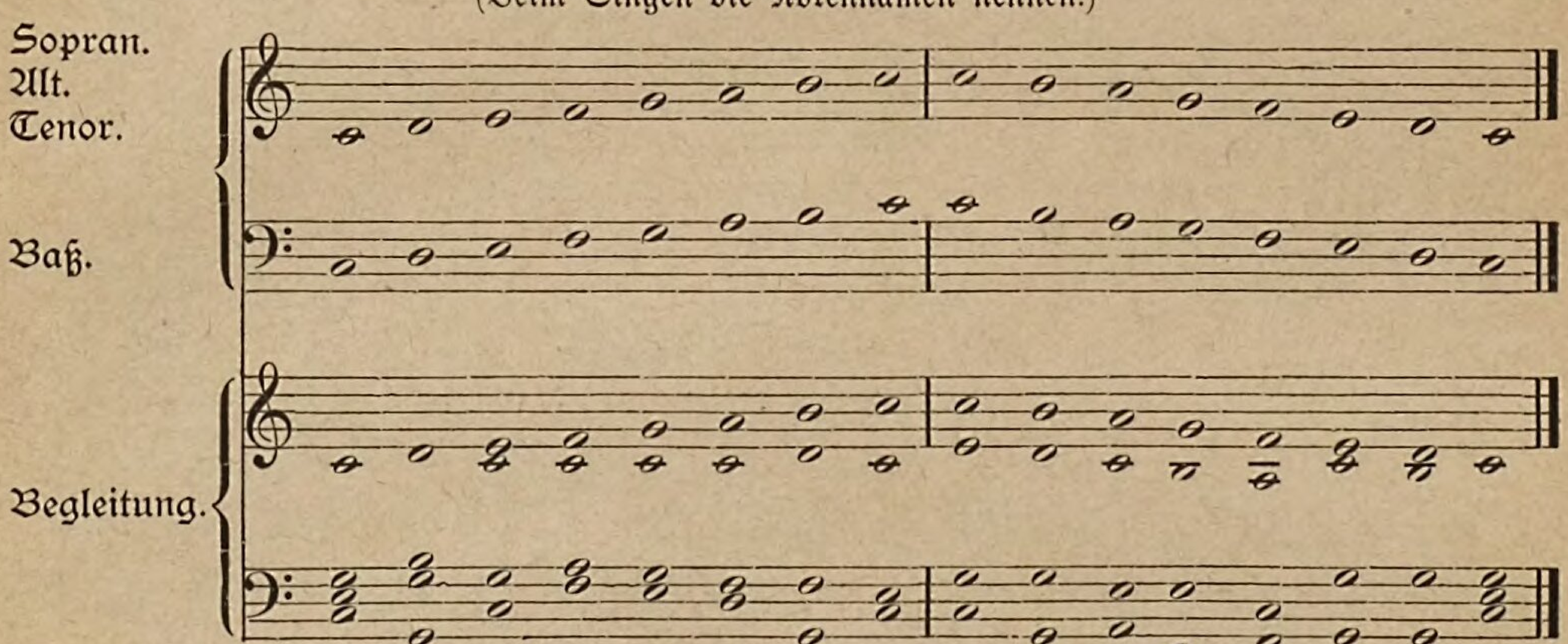
Veranschaulichung der Tonleiter.

— 8 — c
— 7 — h
— 6 — a
— 5 — g
— 4 — f
— 3 — e
— 2 — d
— 1 — c

Zuerst von unten nach oben und dann erst zurück.

Übung der C dur-Tonleiter.

(Beim Singen die Notennamen nennen.)

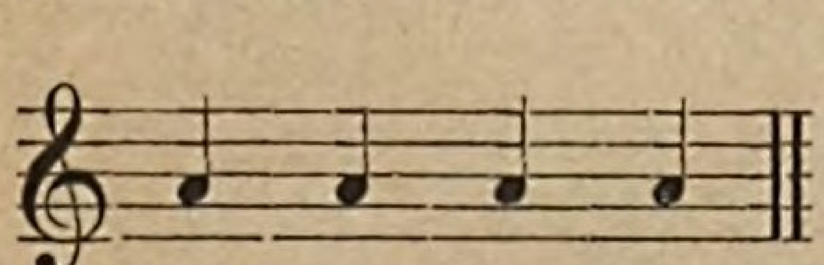


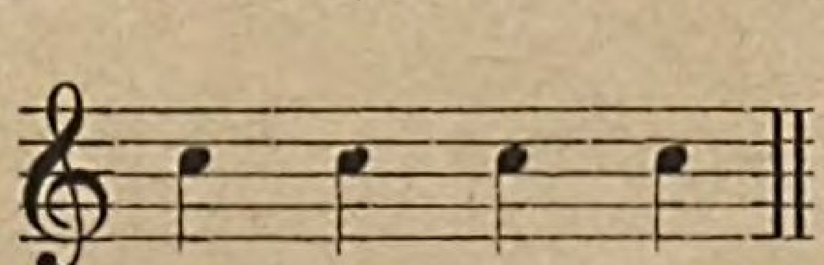
(Einführung der Hilfslinie zu ♩)

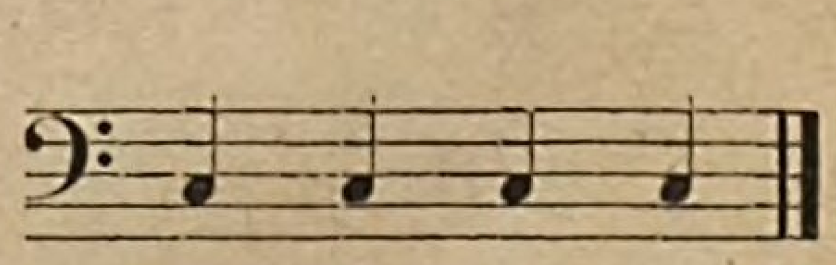
Diese Tonleiter werde von den einzelnen Sängern, dann stimmenweise und dann vom Chore solange geübt, bis sie rein klingt. Wie überhaupt vorläufig die Übungen der Intervalle nur in C dur stattfinden werden, so singe man vor jeder Übung die C dur-Tonleiter.

Die Prim (I) 1 zu 1.
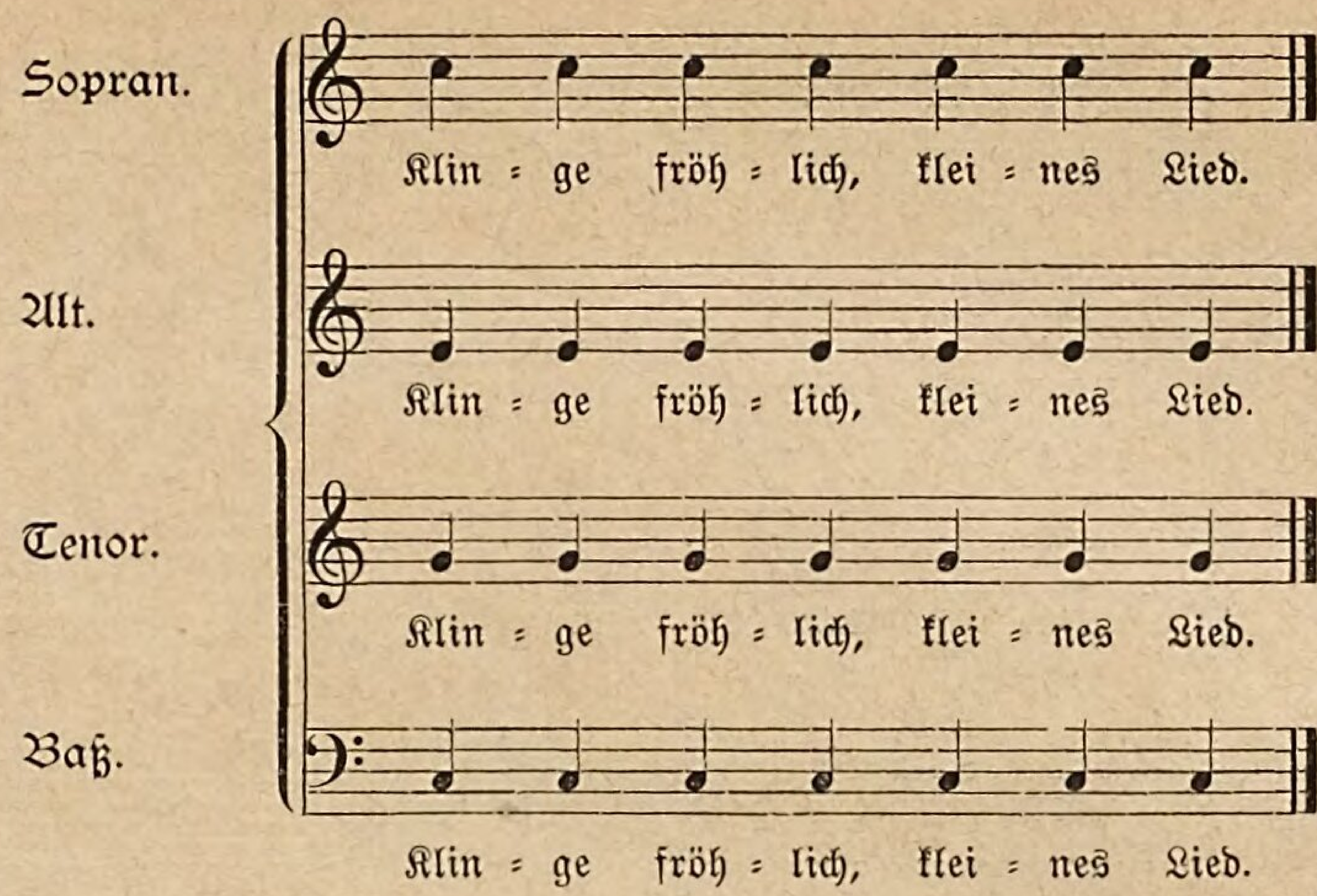
Stehen zwei oder mehrere Noten auf derselben Stelle, so nennen wir das Prim, sie sind also Noten von gleicher Tonhöhe.
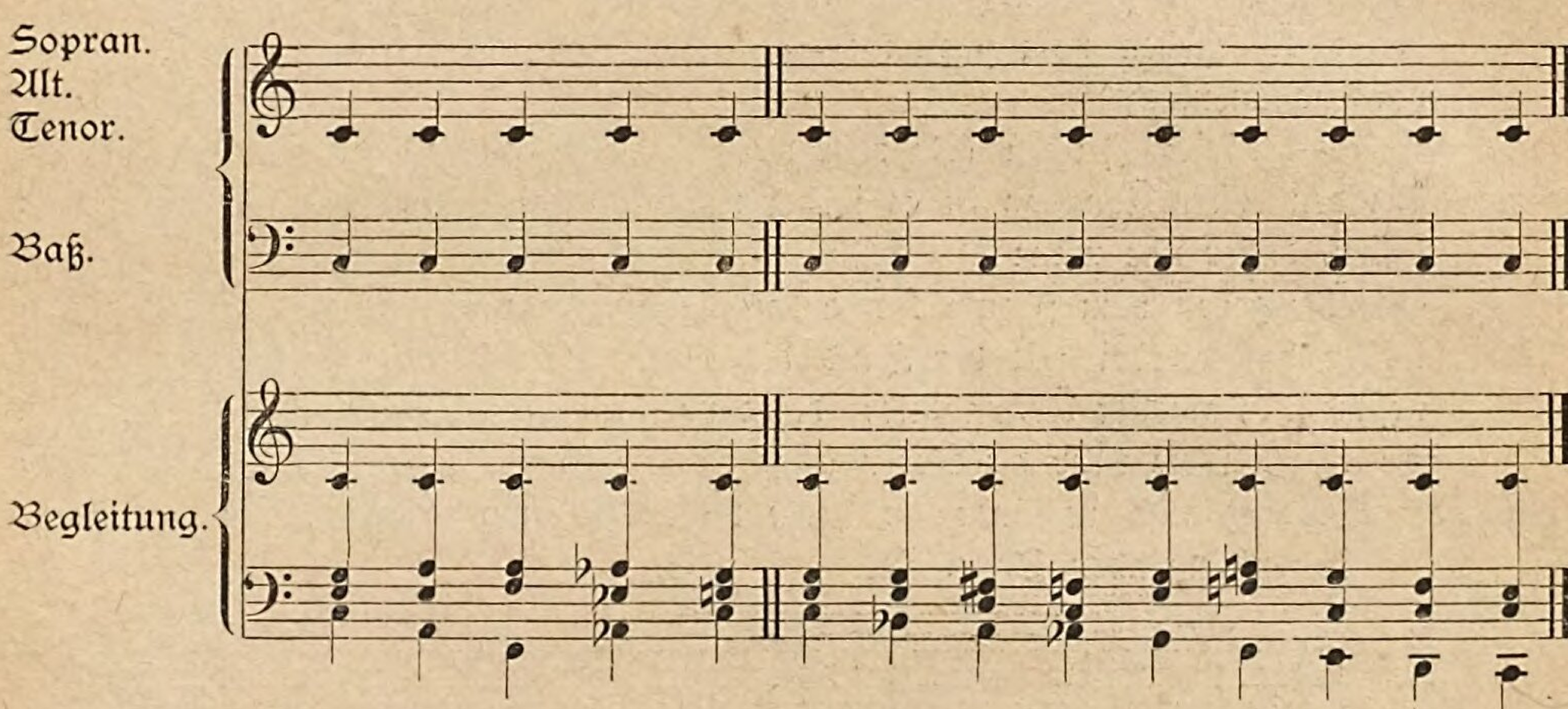






Übung mit dem Buchstaben A auf der Tonleiter, wobei jeder Ton viermal nacheinander gesungen wird. Nach jedem Tonwechsel tritt Pause ein.



Übungen der Prim mit Begleitung.

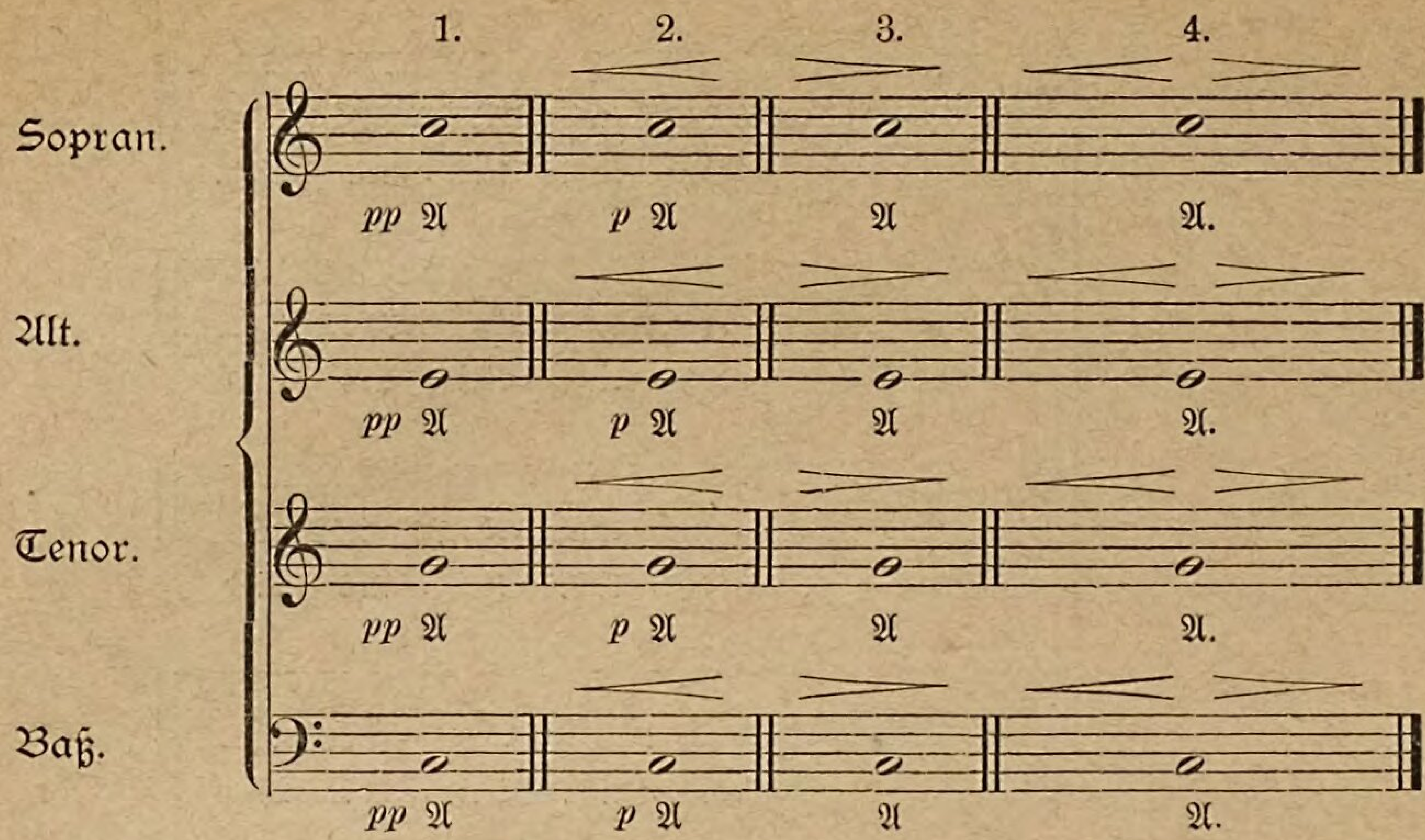


§ 8. Dynamik,

d. i. die Lehre von der Betonung oder von der Stärke und Schwäche der Töne.

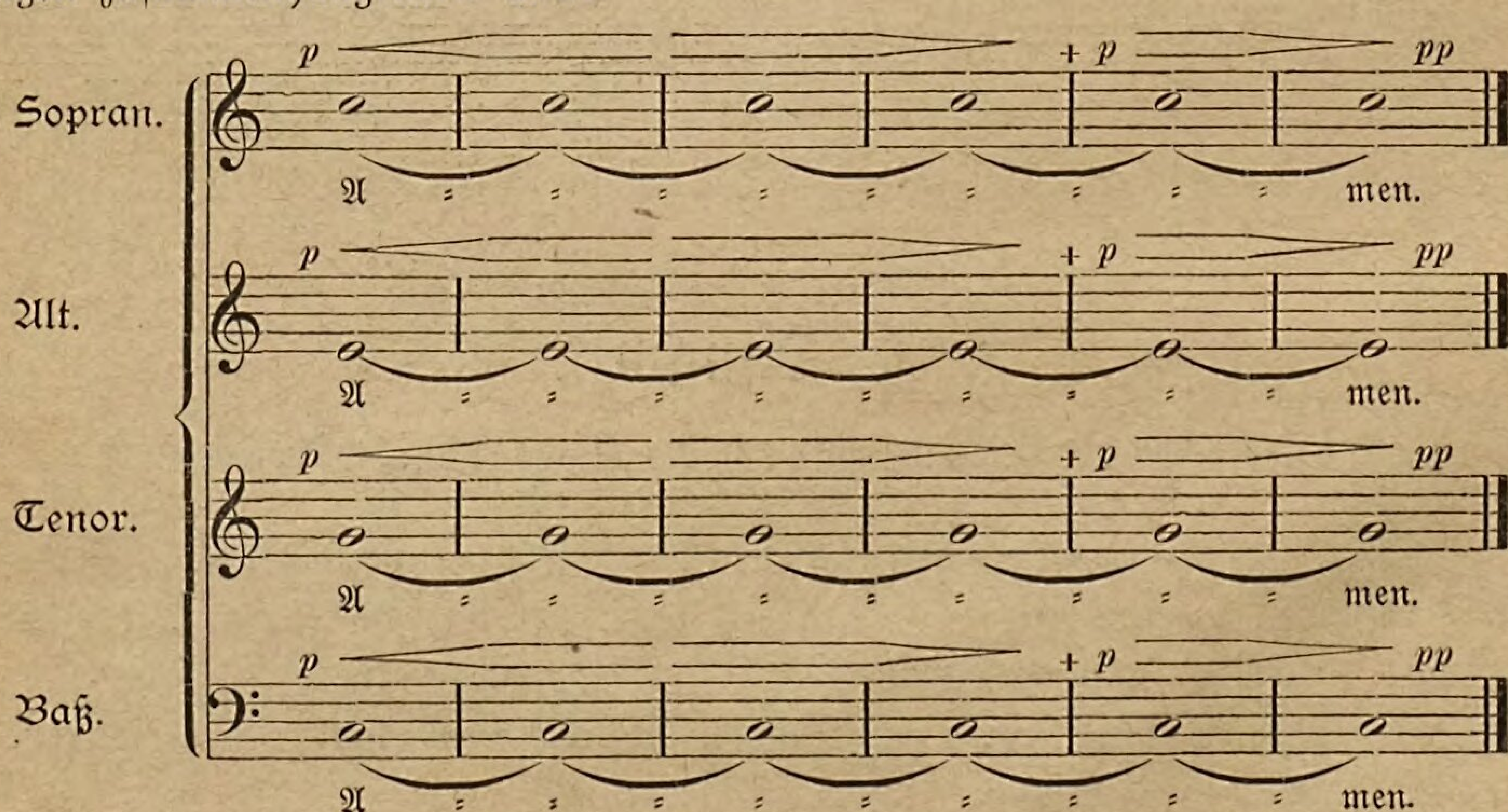
Soll schwach gesungen werden, so wird das mit p — piano = leise, angezeigt, soll stark gesungen werden mit f — forte = stark, kräftig, notiert. In den Sing=übungen ist auf Einhaltung der dynamischen Vortragszeichen strenge zu sehen.

Das Folgende wird zuerst im Pianissimo auf dem Vokale A gesungen. — pp = pianissimo. p = piano.



1. Aushalten des Tones mit dem Vokale A im pp, bis der Gesanglehrer das Zeichen zum Aufhören giebt. Beobachtet werde das gleichmäßige und richtige Einsetzen und Aufhören bei jeder Stimme.
2. ——< Dieses Zeichen (Crescendo) bedeutet ein Anschwellenlassen, ein langsames Übergehen vom p zum f = forte. Auch diese Übung werde sogleich vorgenommen.
3. >—— Dieses Zeichen (Decrescendo) bedeutet das Gegenteil des Vorigen. Bei den ersten Übungen ist es jedoch nicht angezeigt, ein forte frei einsetzen zu lassen, daher übe man:
4. ein Übergehen vom p zum f und den Rückgang vom f zum p. Der Gesanglehrer hat hierbei mit der Hand die nötige (Direktions-) Aneiferung vorzunehmen. Folgende Übung bildet dann vorläufig den Abschluß dieser Disziplin.

⌒ ‿ Diese über die Noten angebrauchte Bogen heißen Bindebögen (Bindung oder Ligatur) und verbinden mehrere Noten zu einer einzigen, d. h. zu einem einzigen zusammenhängenden Tone.



In meinen Chorübungen habe ich diese Übung fleißig singen lassen und einsehen gelernt, daß eine unschätzbare Errungenschaft hierin für den Vortrag gemacht war. Bei + allgemeines, geräuschloses Atmen, dann ein Verklingenlassen bis zum hauchartigen Klange.

§ 9. Der ganze Takt.

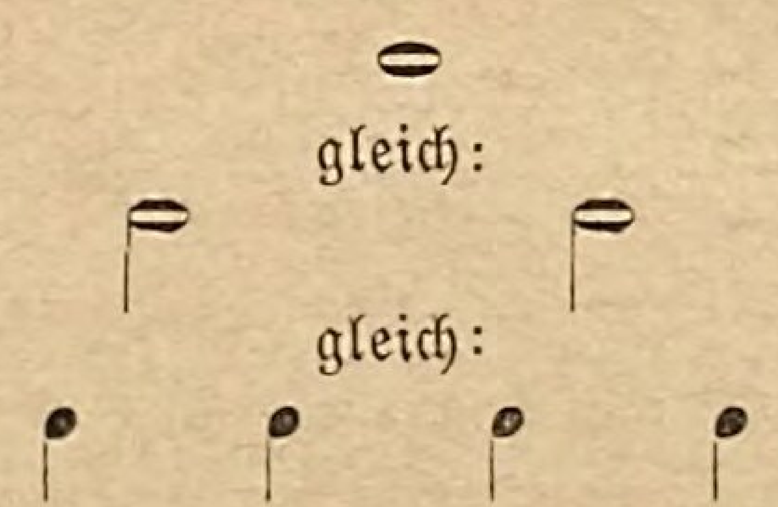
Wert der Noten.

Durch die Stellung der Noten im Liniensystem läßt sich deren Klang bestimmen, durch ihre Form deren Wert oder Zeitdauer.

Ganze Note:  (Ovale).

Halbe Note:  (Ovale mit Strich).

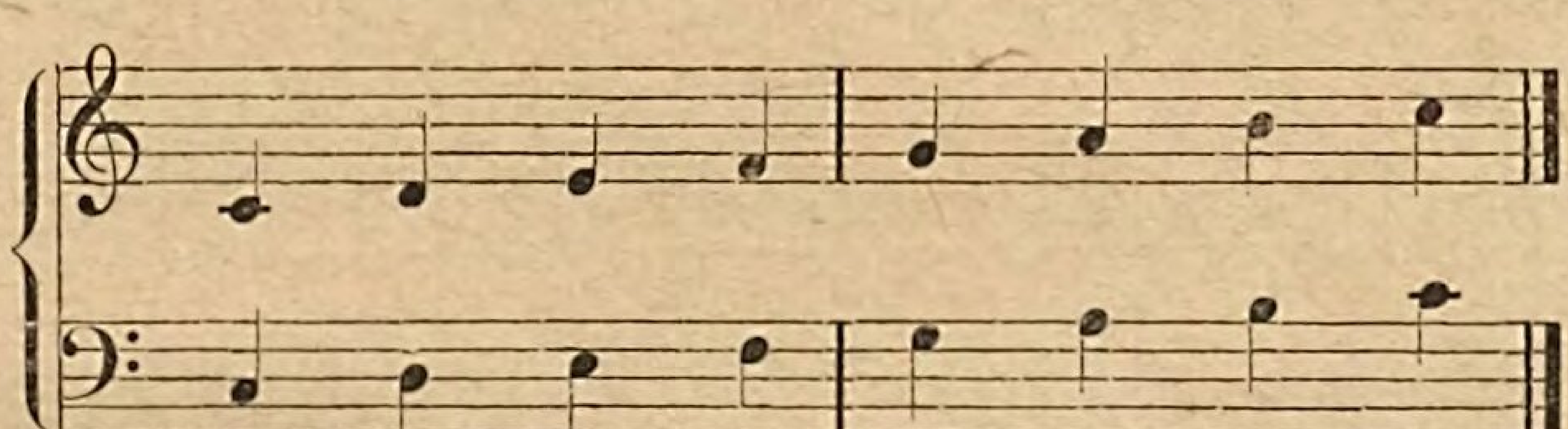
Viertel Note:  (Punkt mit Strich).



Eine Ganze ist also gleich zwei Halbe oder vier Viertel, eine Halbe ist gleich zwei Viertel.

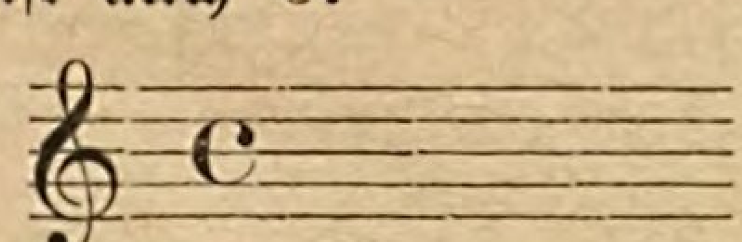


Wir nennen die das Notenliniensystem senkrecht durchkreuzenden Linien Taktstriche und die in einem solchen abgegrenzten Raume enthaltenen Noten Takt.



Wir sehen hieraus, daß jeder Takt vier Viertel enthält und nennen diese Taktart den Vierviertel- oder auch ganzen Takt. Diese Taktart entsteht durch die Teilung einer ganzen Note in vier Viertel.

Die Taktart wird zu Anfang eines jeden Tonstückes nach dem Schlüssel gesetzt. Das Zeichen für den 4/4 Takt ist auch C.



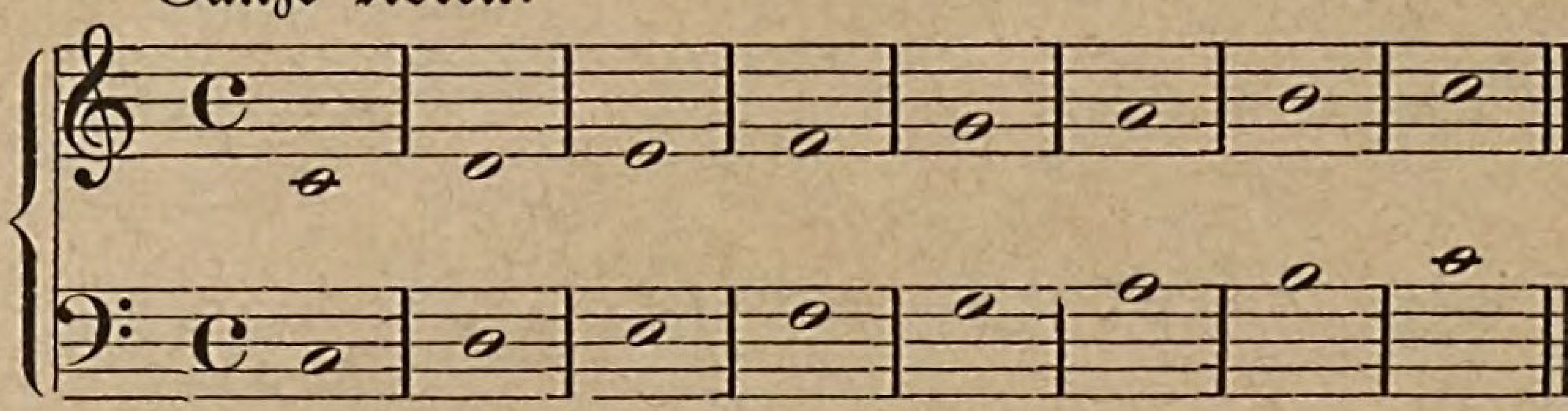
Wir halten für diese Taktart an dem Buchstaben C fest.

Die Singenden haben im Geiste mitzuzählen.

Ganze Noten:

Sopran.
Alt.
Tenor.

Baß.



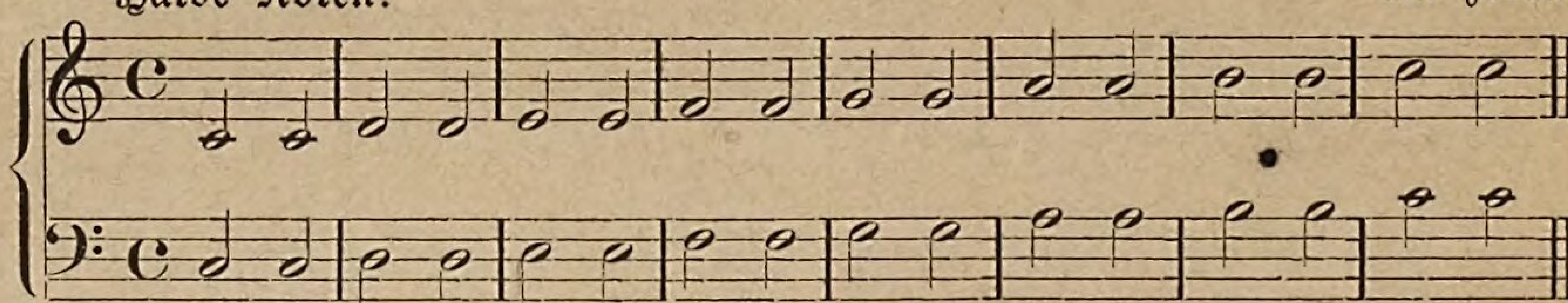
und zurück.

Halbe Noten:

und zurück.

Sopran.
Alt.
Tenor.

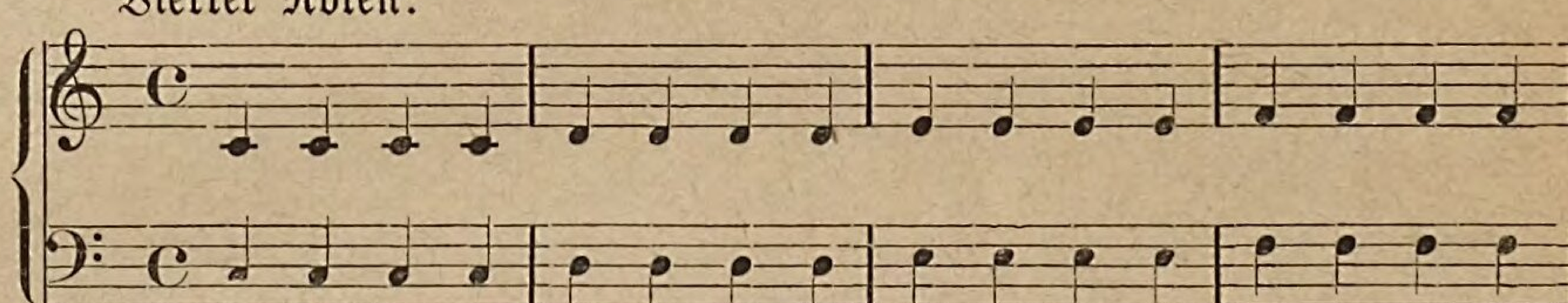
Baß.

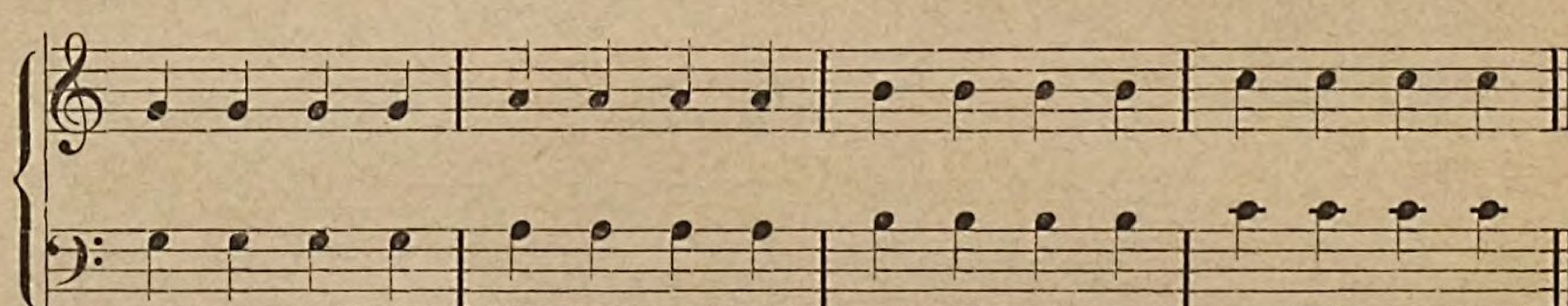


Viertel Noten:

Sopran.
Alt.
Tenor.

Baß.

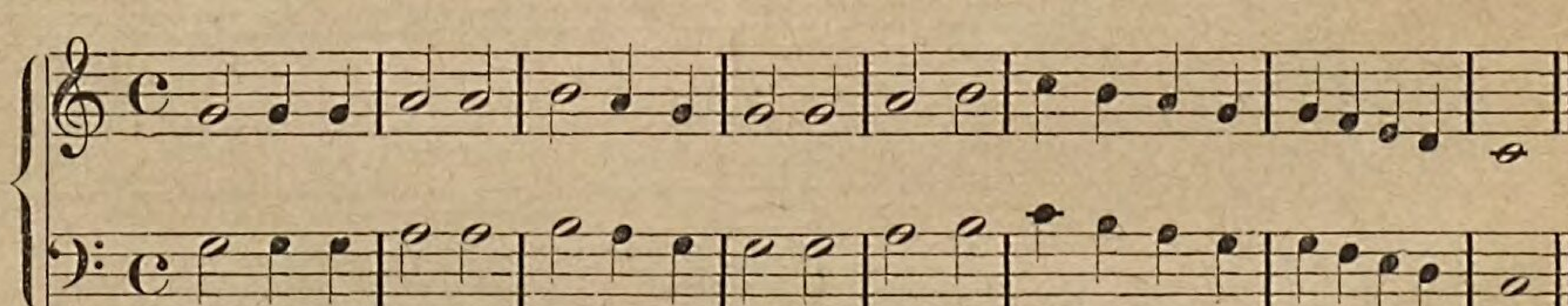




Beispiele mit gemischten Notenwerten.

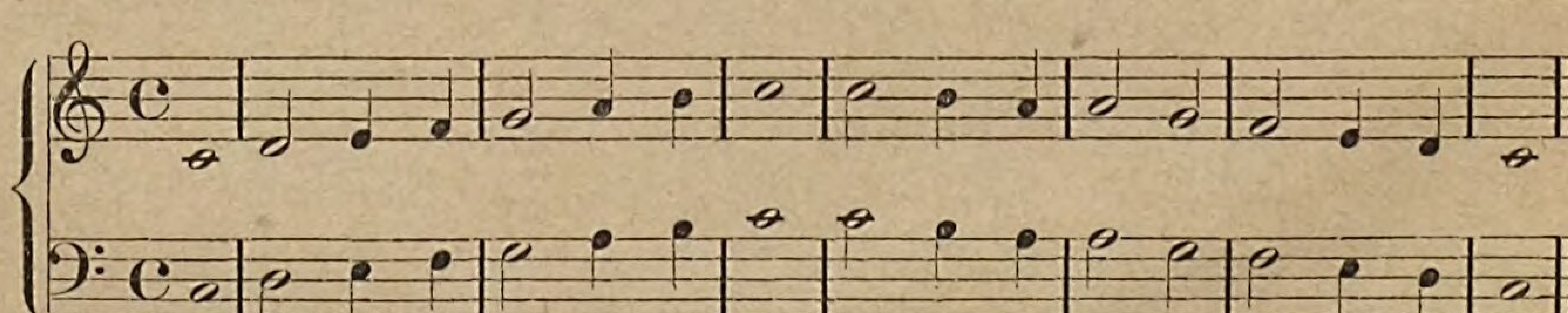
Sopran.
Alt.
Tenor.

Baß.



Sopran.
Alt.
Tenor.

Baß.



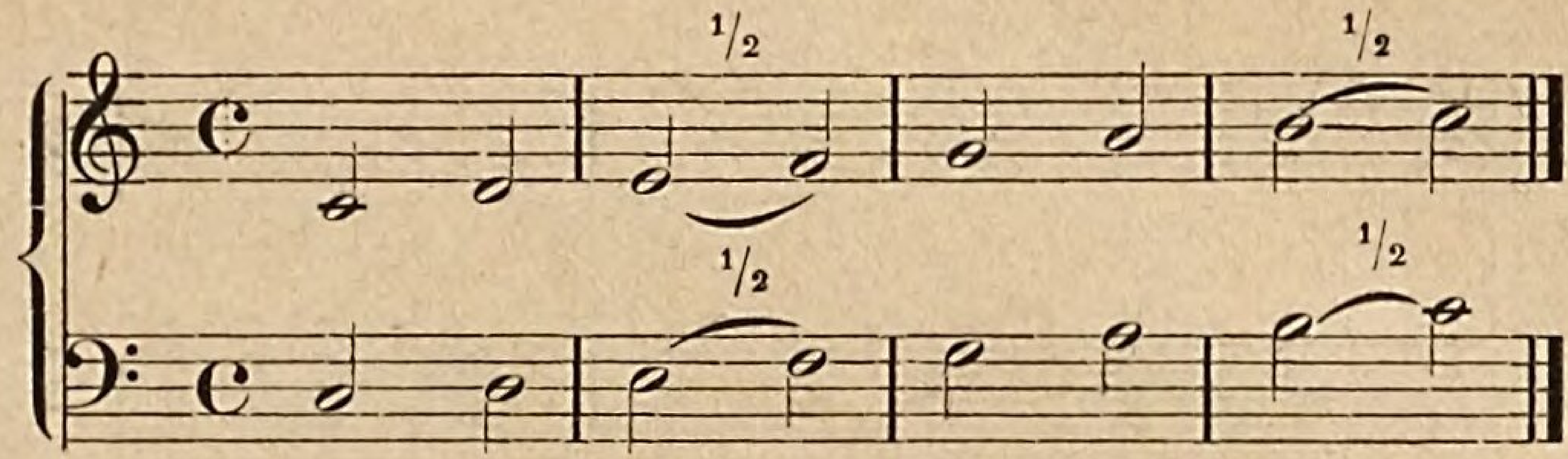
Solche Übungen müssen fleißig gesungen werden. Sehr gut ist es, wenn die Singenden angehalten werden, den Takt selbst zu schlagen.

Die Sekunde (II) 1 zu 2.

Die Tonleiter schreitet in Sekunden fort. Der nächstliegende Ton von einem Tone aus ist eine Sekund. Wir unterscheiden zweierlei Sekunden und zwar: große und kleine.

Sopran.
Alt.
Tenor.

Baß.
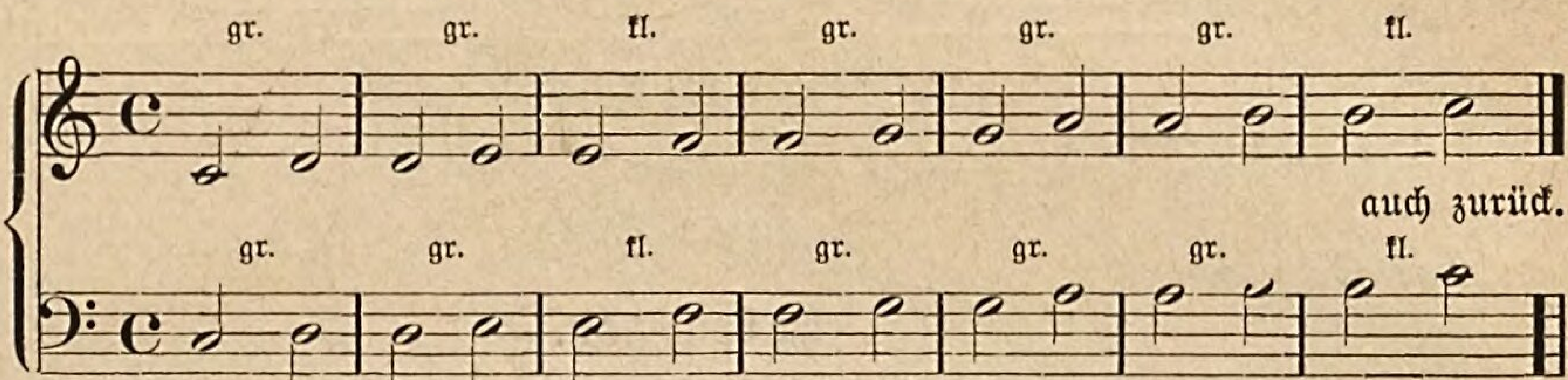


In der Tonleiter befinden sich große Sekunden von der 1. zur 2., von der 2. zur 3., von der 4. zur 5., von der 5. zur 6., von der 6. zur 7. Stufe; kleine Sekunden von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe.

Beim Singen der Tonleiter ist darauf zu achten. Abkürzungen gr. für groß, kl. für klein.

Große und kleine Sekunden.

Sopran.
Alt.
Tenor.

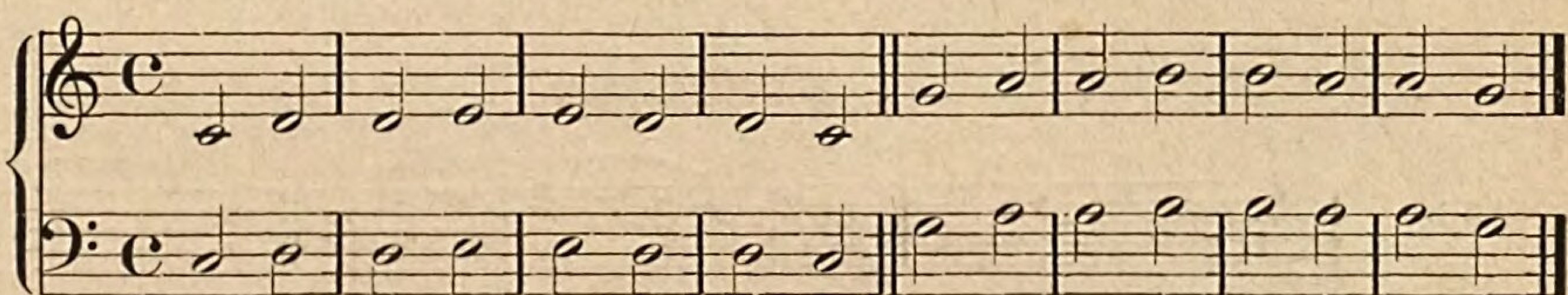
Baß.



Übung der großen Sekunde.

Sopran.
Alt.
Tenor.

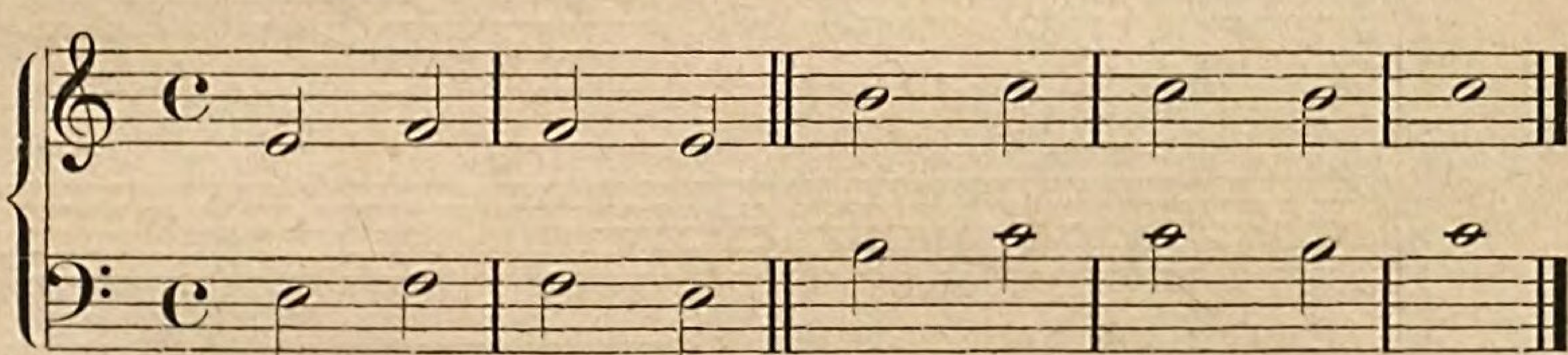
Baß.

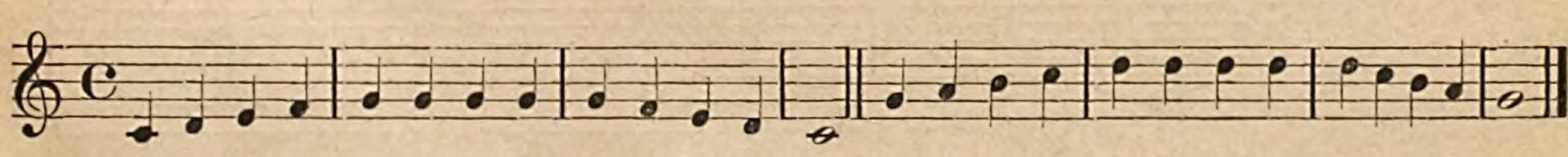


Übung der kleinen Sekunde.

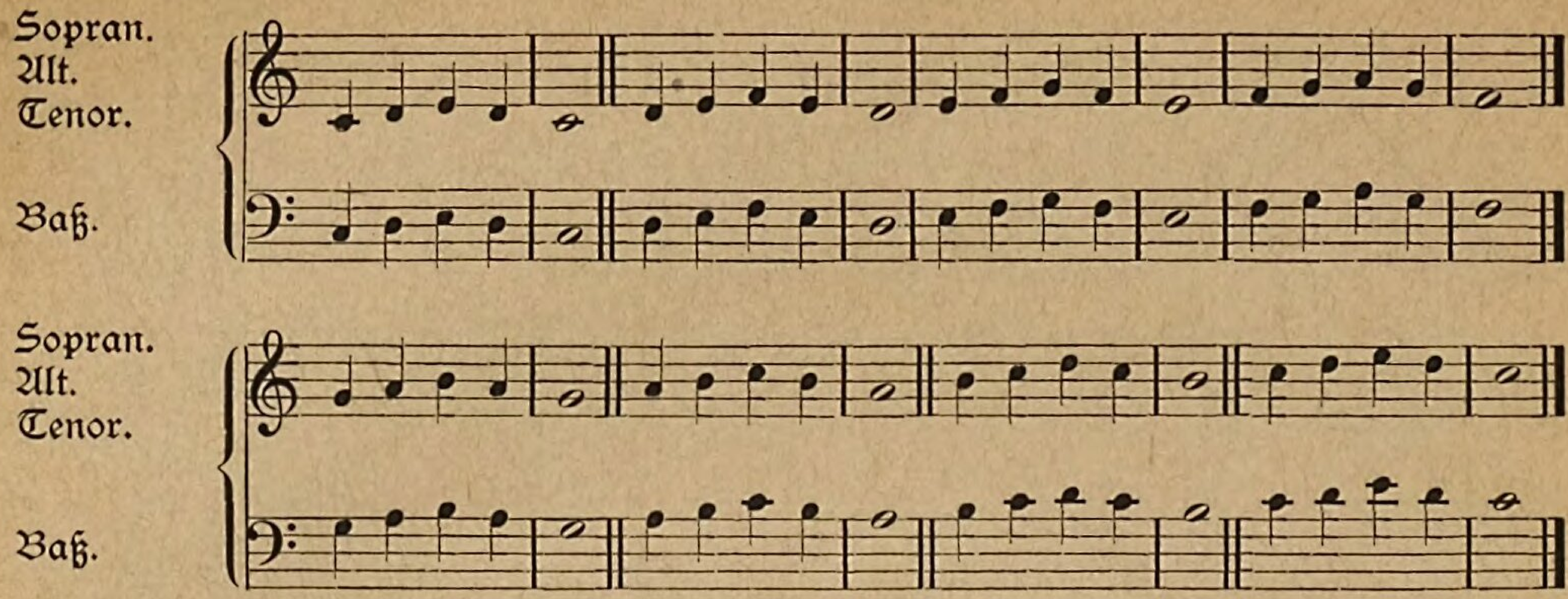
Sopran.
Alt.
Tenor.

Baß.



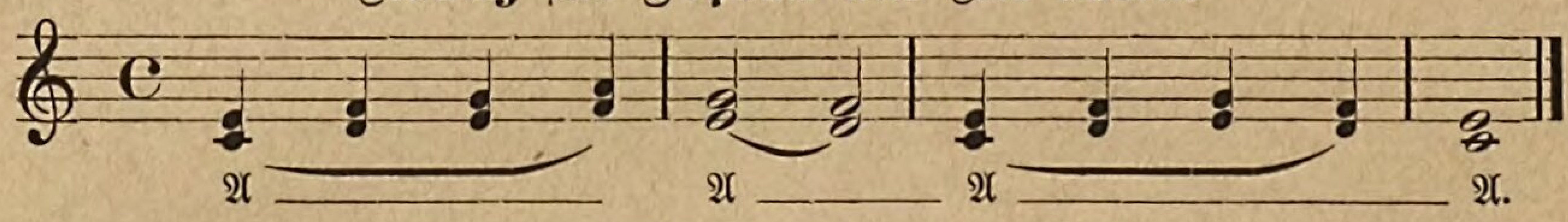


Analyse. Diese Übung auch für den Baß.



Die scharfe Unterscheidung der kleinen und großen Sekunden kann der Lernende nur durch Übung erlangen.

Übung für Sopran und Alt allein.



Dasselbe Beispiel für Tenor und Baß.

Die große Sekunde nennen wir auch
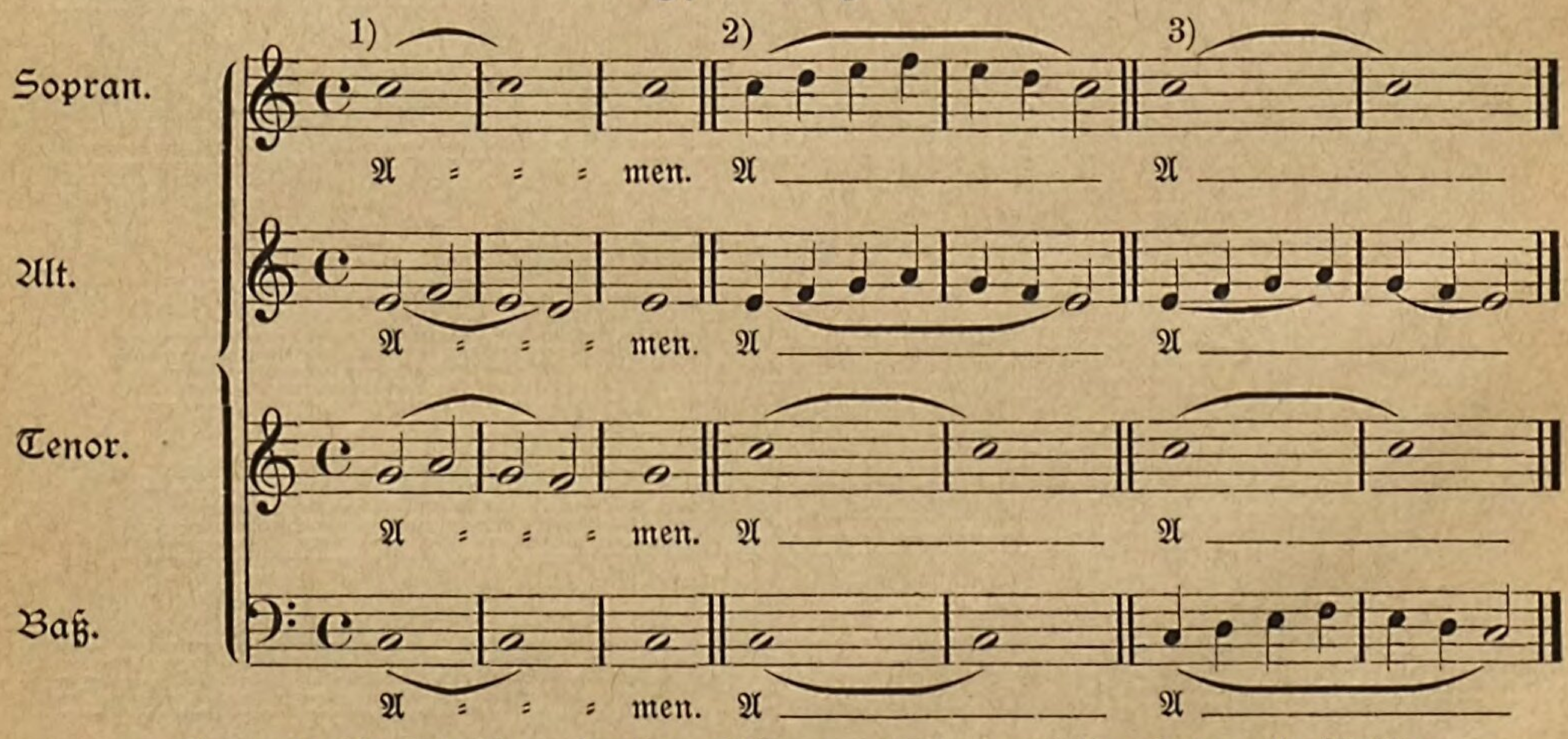
ganzen Ton,

die kleine Sekunde

halben Ton.
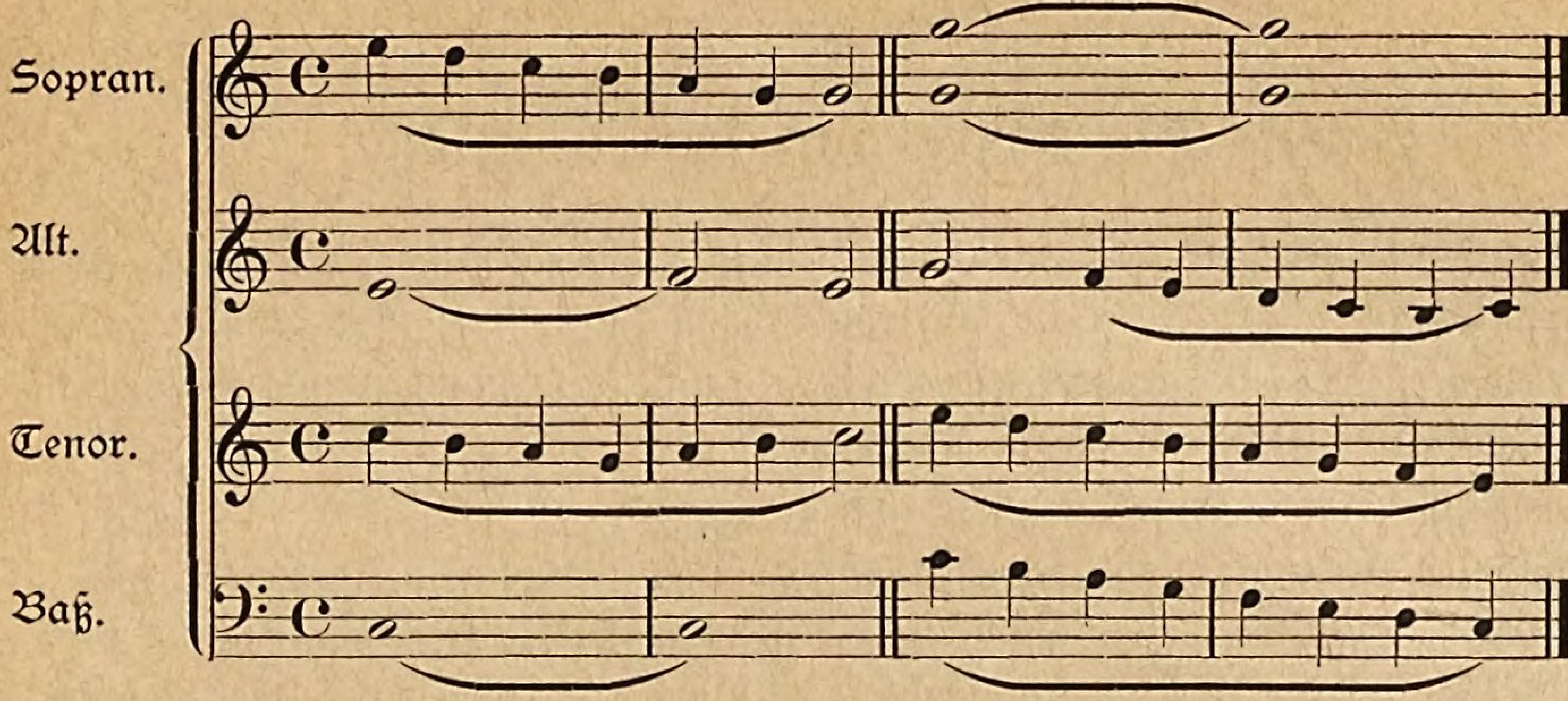
Zwischen einem Ganztone hat immer noch ein Halbton Platz, was zwischen zwei Halbtönen nicht der Fall ist. Die Klaviatur des Klavieres, des Harmoniums oder der Orgel werde zur sichtbaren Demonstration des eben Gesagten verwendet.

Chorübungen.
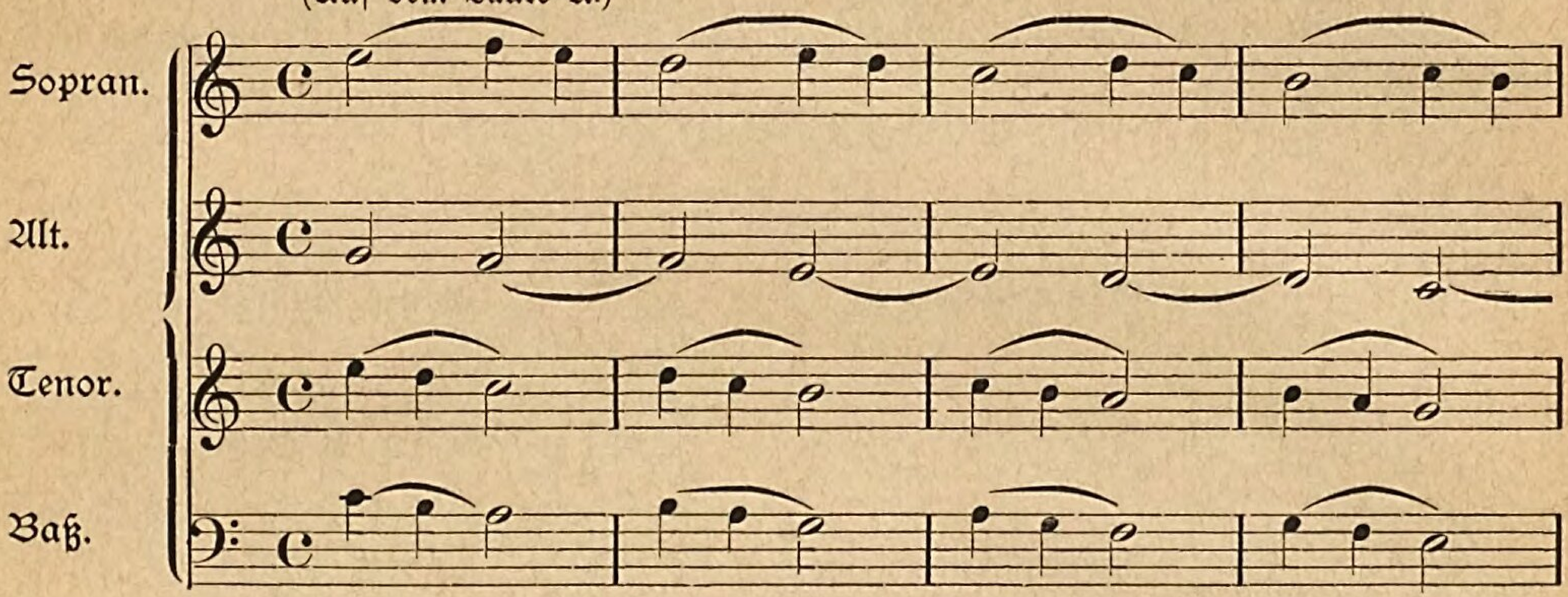


Genaueste Analyse jeder einzelnen Stimme in Bezug auf ihre Intervallenschritte.
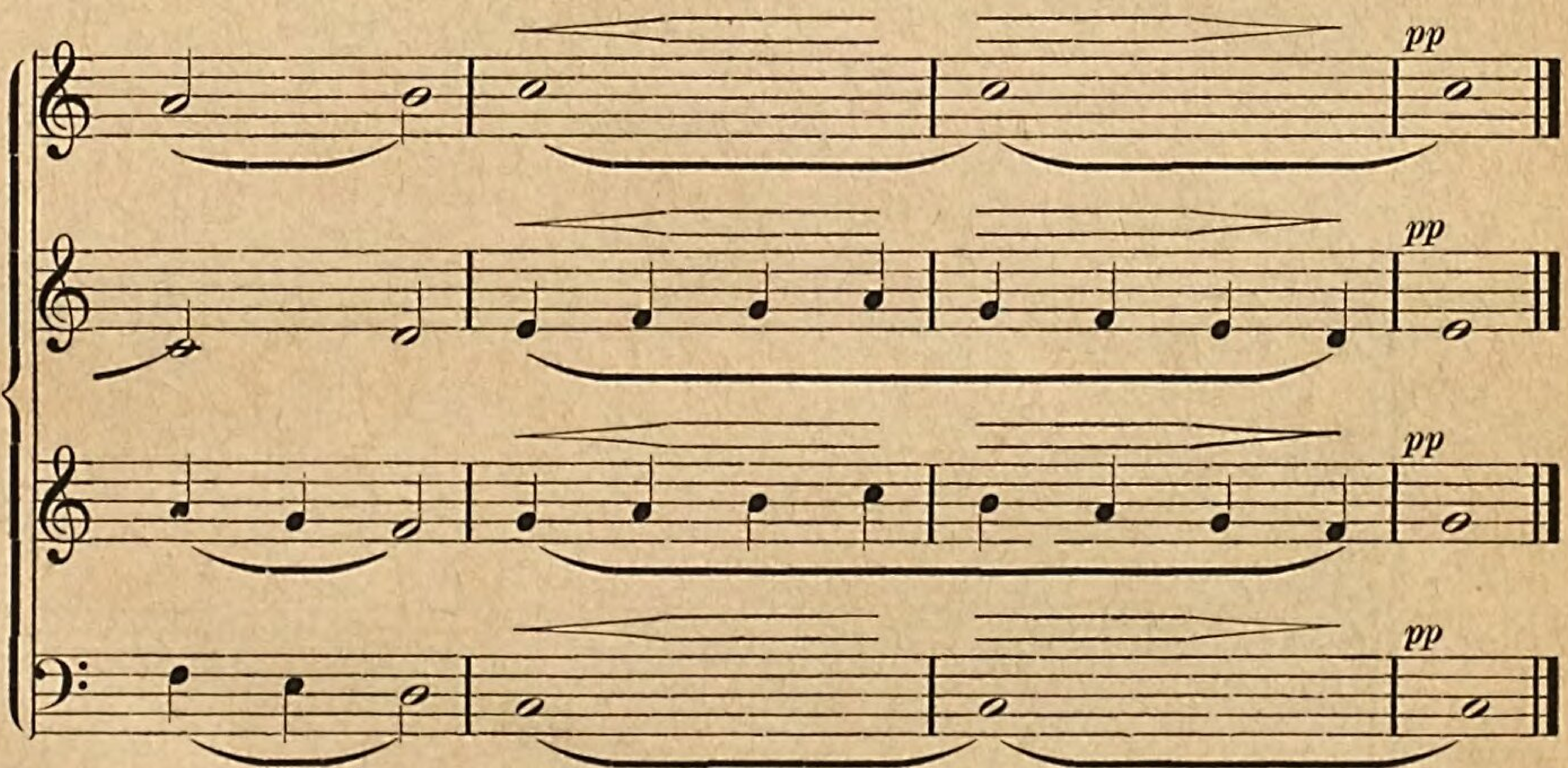
I. (Auf dem Laute A.) II. Sopran geteilt.



Ebenso genaueste Analyse.

(Auf dem Laute A.)





Diese vierstimmigen Beispiele werden allererst in Bezug auf Intervallenverhältnisse geprüft, zuerst stimmenweise und dann im Chore gesungen.

§ 10. Die Lehre von den Pausen.

Unter Pause verstehen wir jenen musikalischen Moment, welcher durch Schweigen einer oder mehrerer Stimmen im Verlaufe eines Tonstückes stattfinden kann.

Ferner verstehen wir darunter jene Zeichen, welche diese Momente des Schweigens angeben. Pause ist also gleich Schweigezeichen.

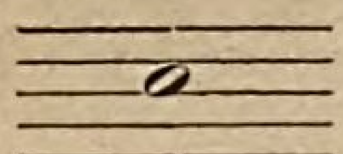
Durch die Pausen entstehen unterbrochene Tonfolgen.

Rhythmus und Takt dürfen durch die Anwendung der Pausen keinerlei Störungen erleiden. Durch sie entsteht zwar ein tonleerer Zeitraum, aber keine rhythmische Lücke, da die Pause, die an die Stelle der Note tritt, ebenso die rhythmische Zeitgeltung darstellt, wie die ausgefallene Note.

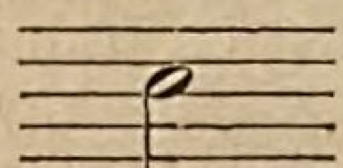
Die Zeitgeltung der Pausen ist der Zeitgeltung der Noten analog.

Wie wir Ganze, Halbe, Viertel 2c. Noten aufzählen, so teilen wir demgemäß unsere Pausen ein.

(Vorerst nur Ganze, Halbe, und Viertel-Pausen.)


Ganze Note.


Ganze Pause.


Halbe Note.

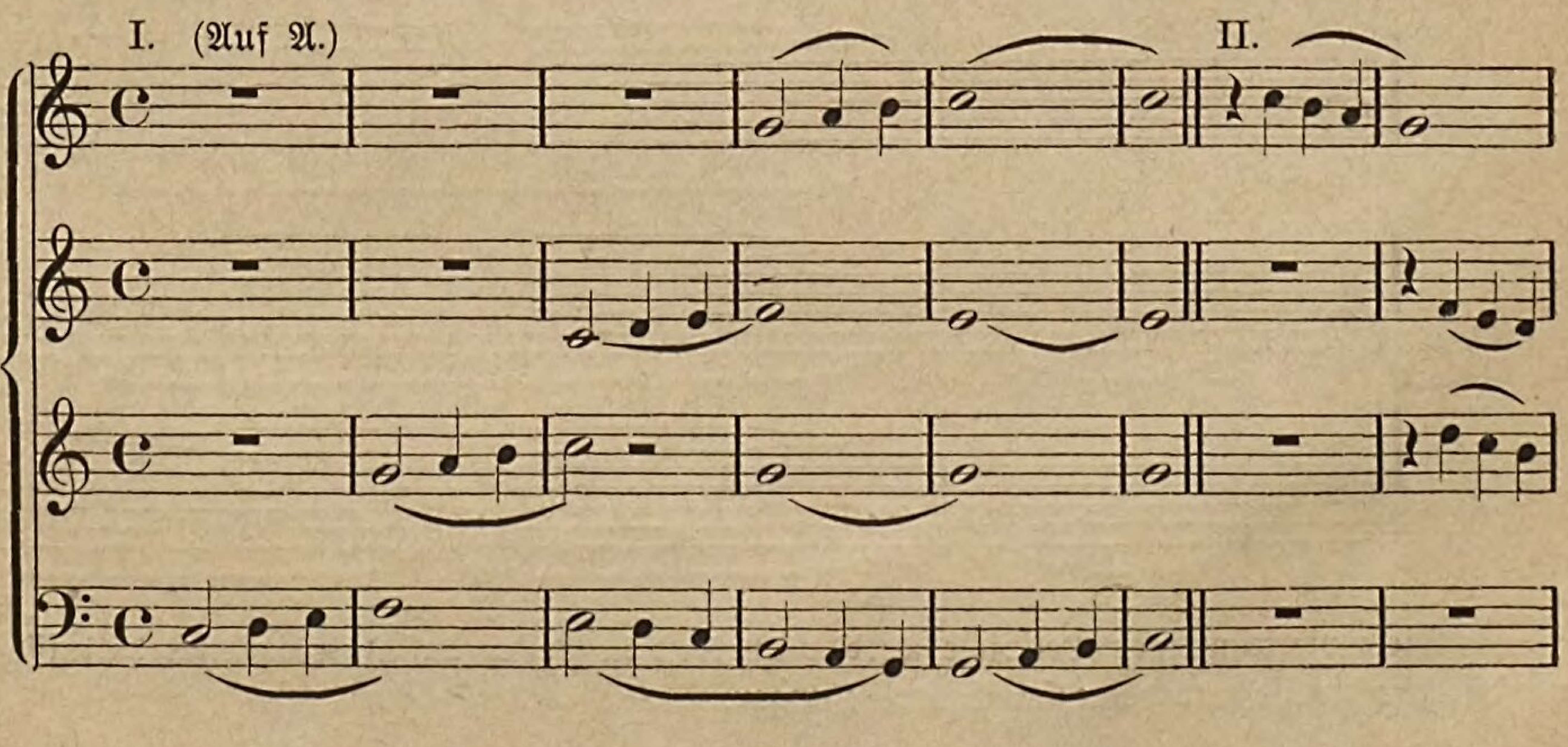

Halbe Pause.
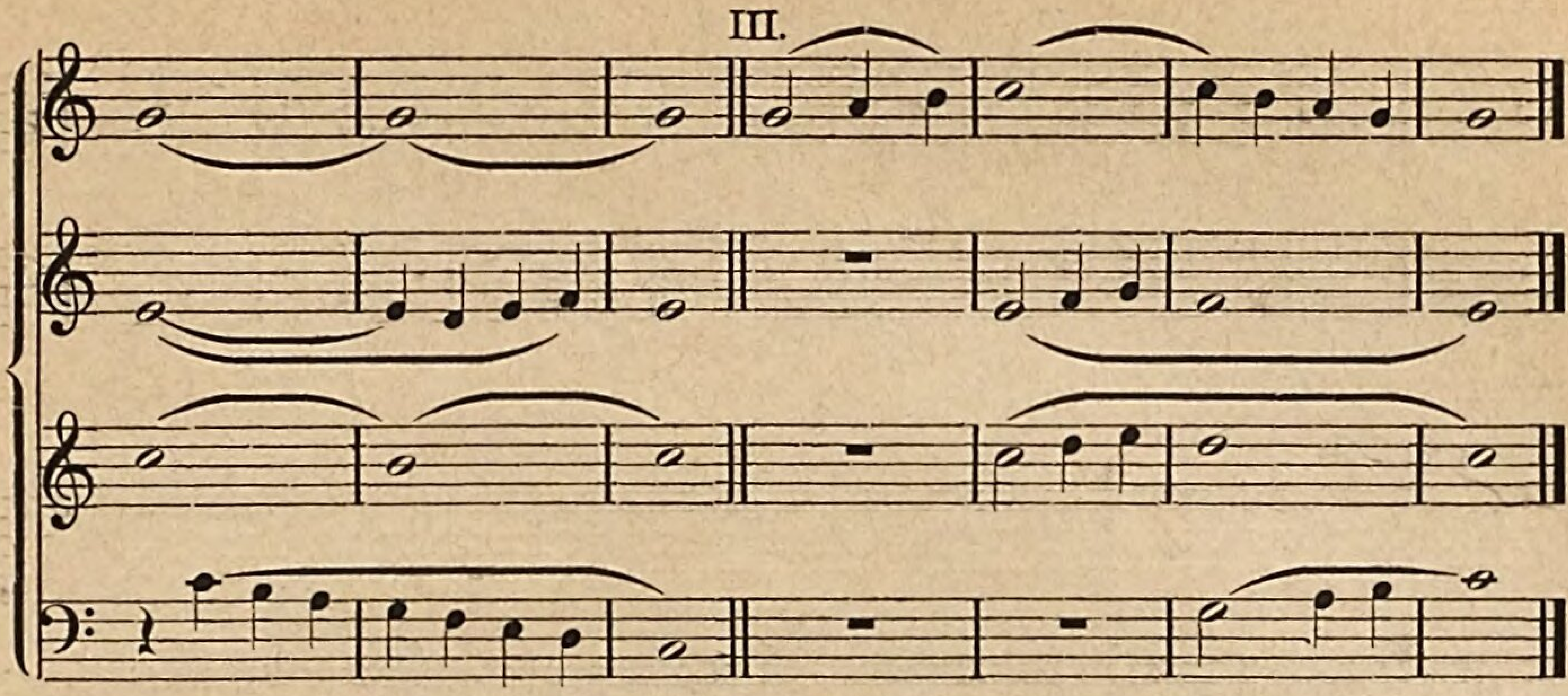

Viertel Note.


Viertel Pause.

Chorübung.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.
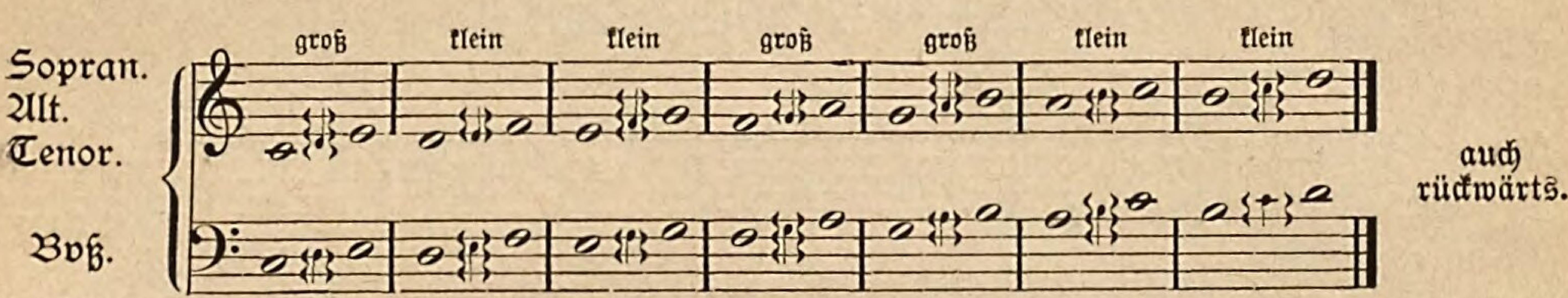




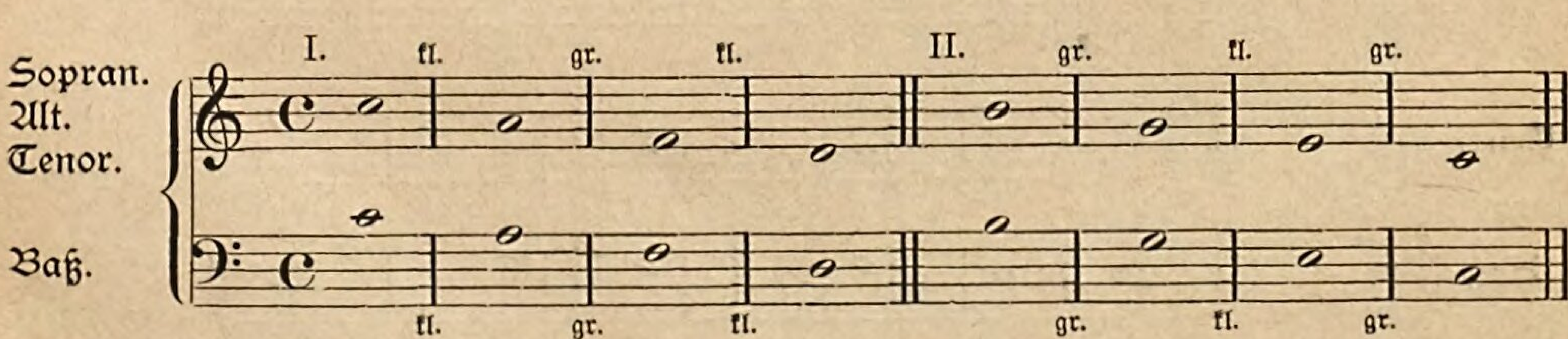
Die genaue Erklärung eines jeden Beispiels ist unablässig. Bei allen Übungen werde, wenn nichts vorgeschrieben, der Vokal A gesungen.

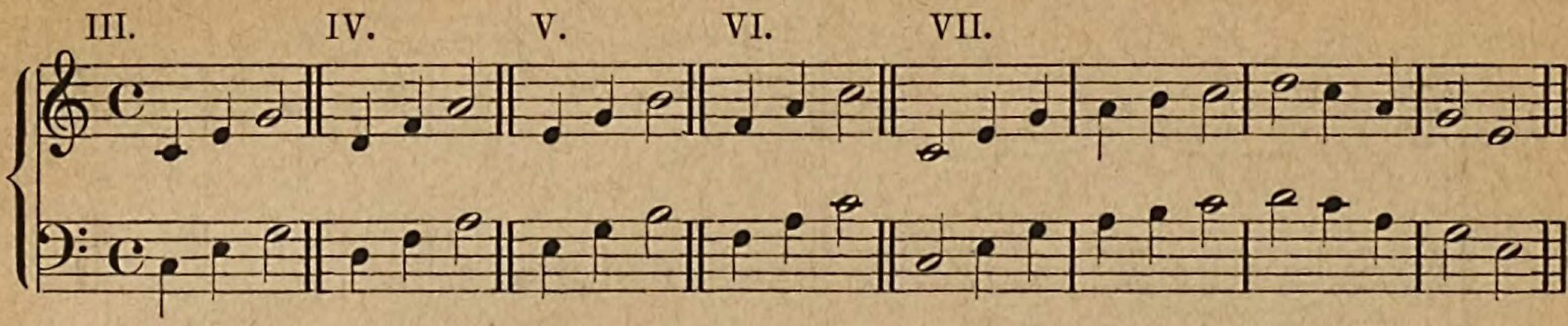
Die Terz (III) 1 zu 3.

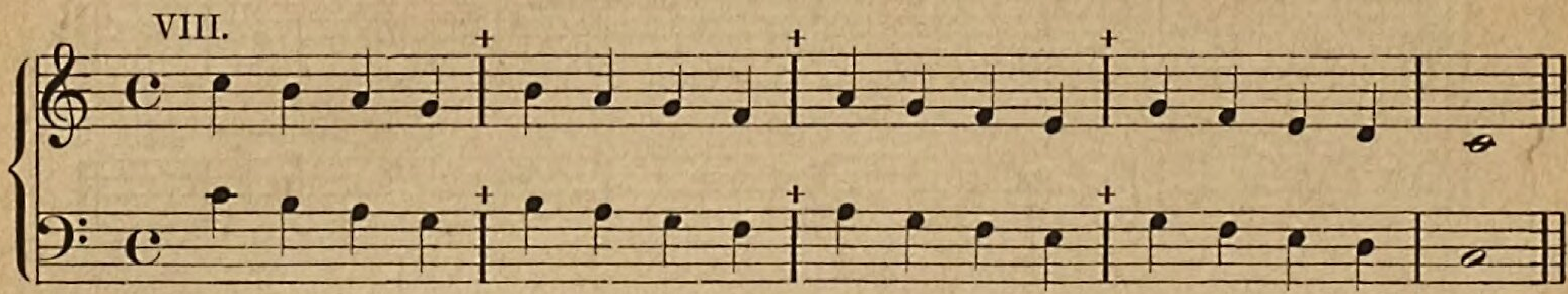
Der dritte Ton von einem Tone aus ist die Terz. Wir besitzen in der Tonleiter zweierlei Terzen, große und kleine. Groß ist die Terz, wenn der Intervallsprung zwei Ganztöne in sich schließt; klein ist sie, wenn der Intervallsprung einen Ganz- und einen Halbton in sich schließt.

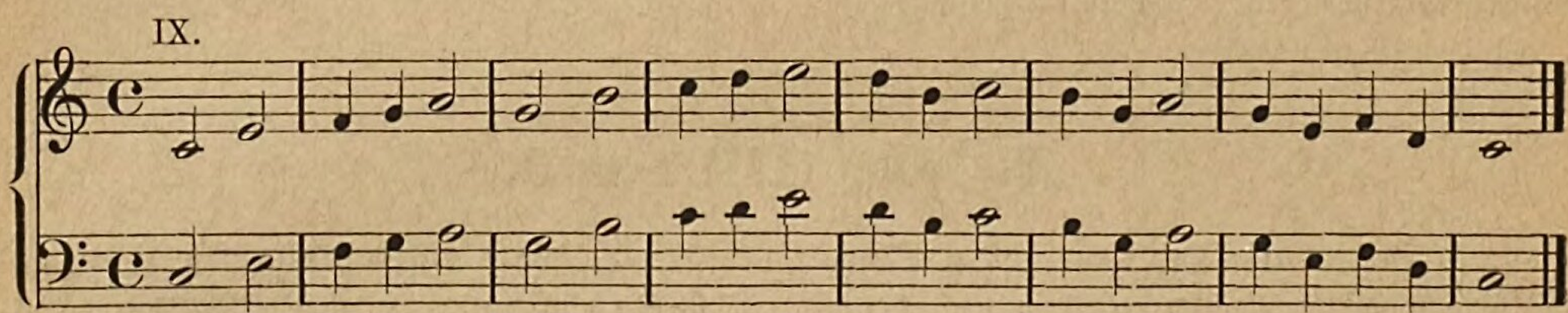


1. Übung: Auch die kleinen Noten werden gesungen und die Sekundenschritte erklärt.
2. „ Die Erklärung von ganzen und halben Tönen wird wiederholt.
3. „ Die kleinen Noten werden ausgelassen, die Noten werden mit ihren Namen gesungen.
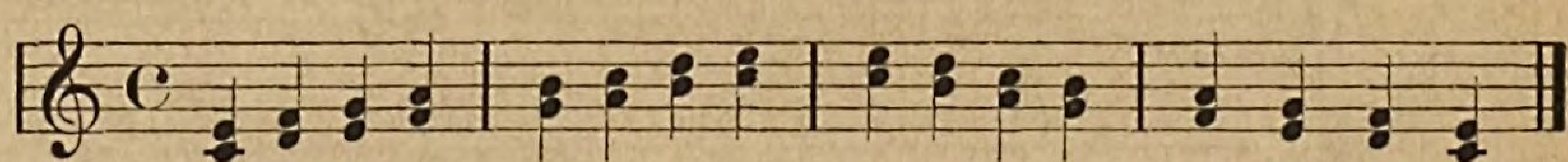








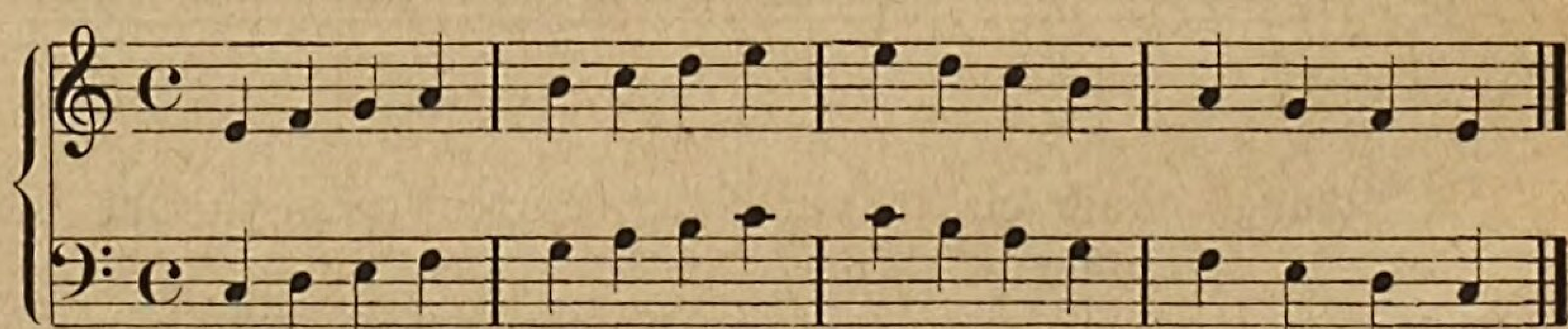
Analyse.

Übungen in Terzenparallelen.
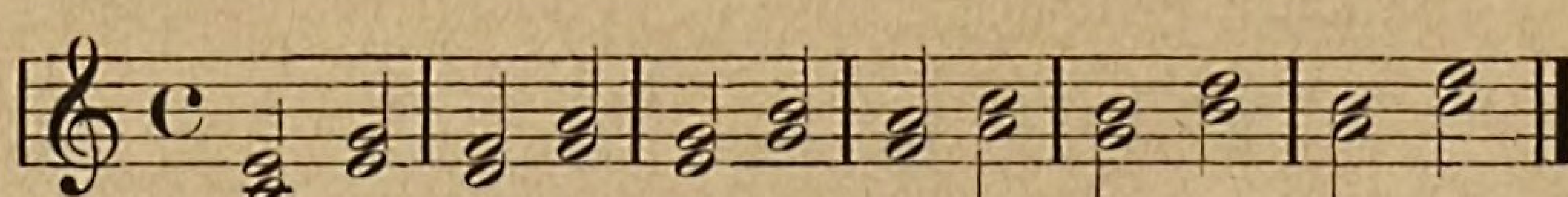
Sopran und Alt (allein).



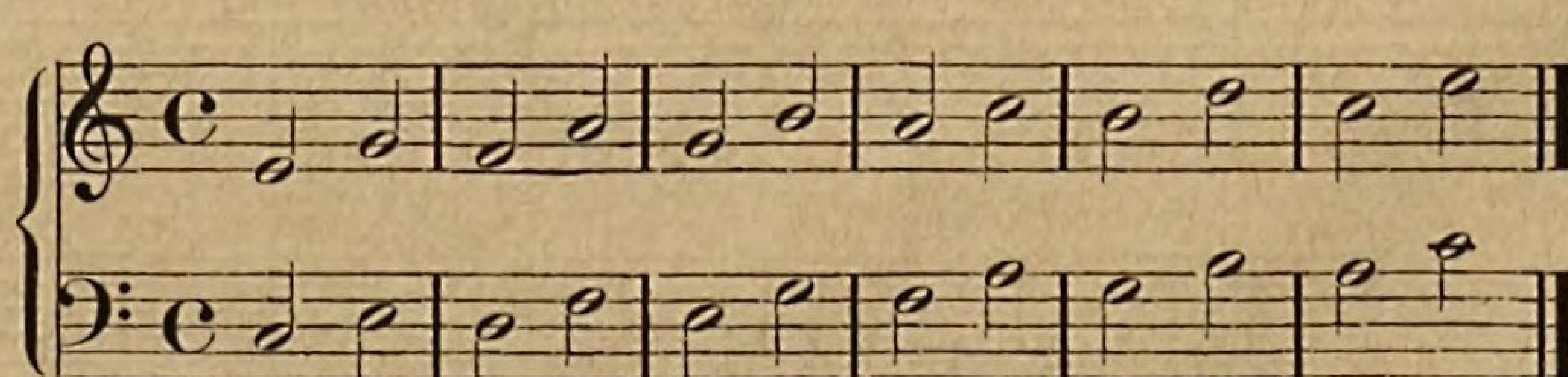
Tenor und Baß (allein).



Sopran und Alt (allein).
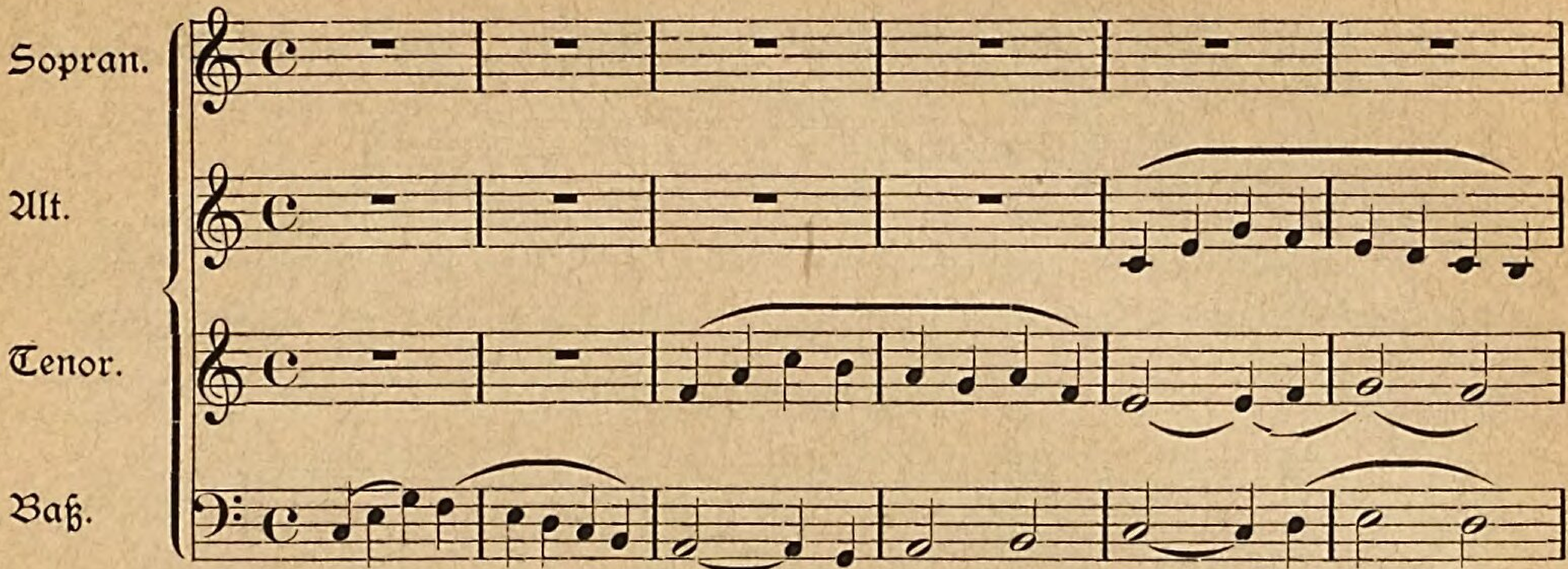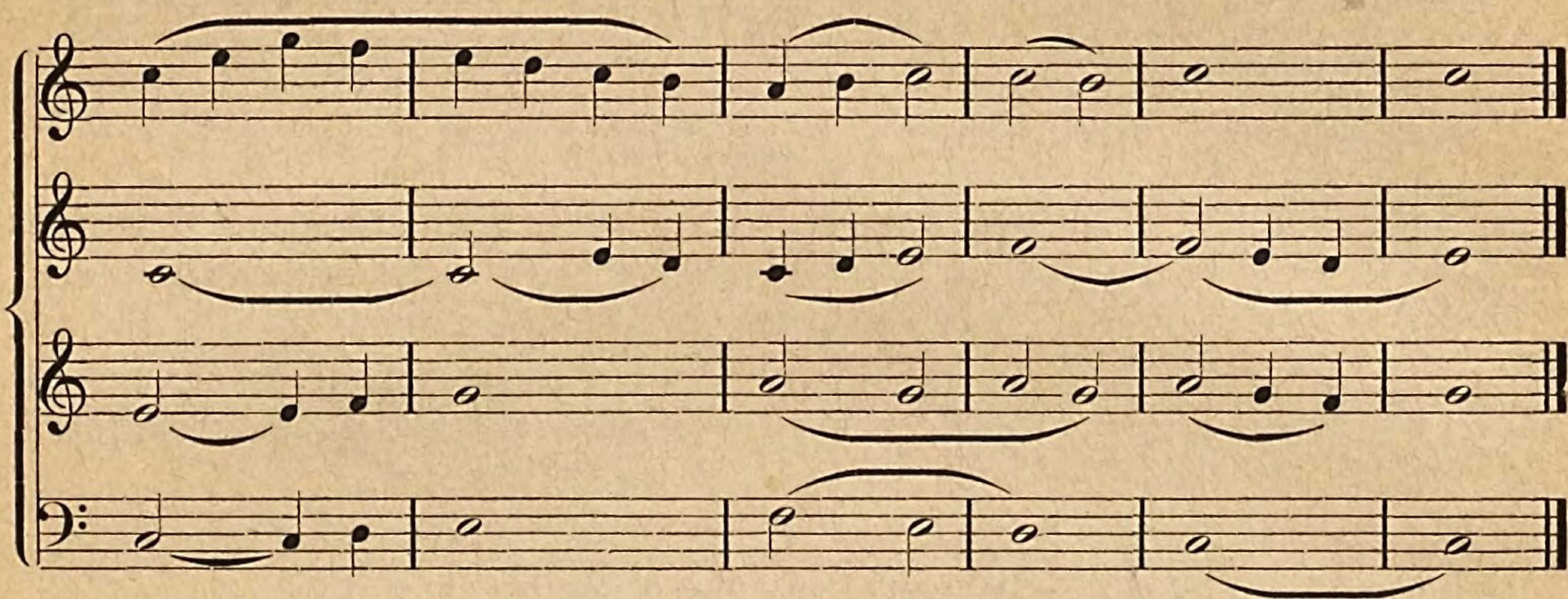


Tenor und Baß (allein).



und zurück.
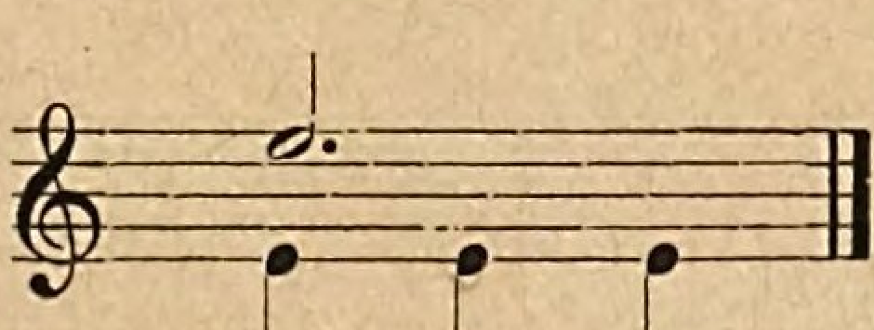
Übungen auf dem Vokale A.



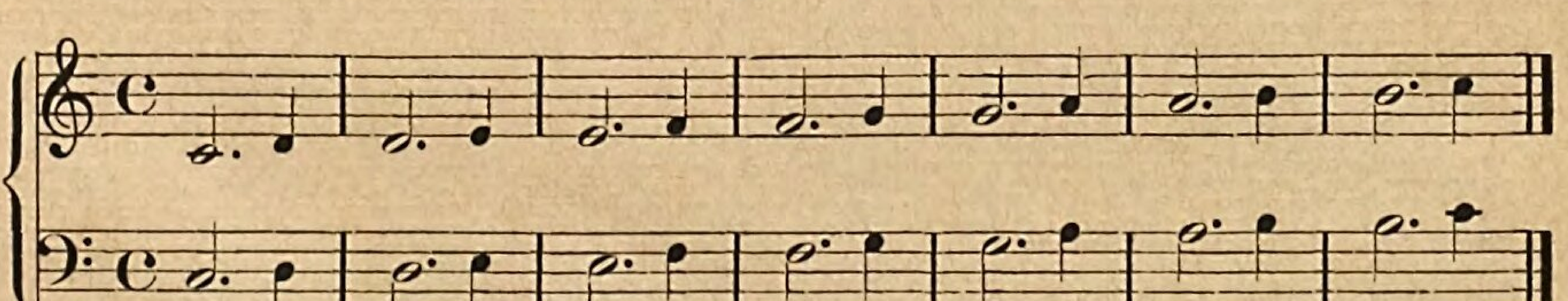


(Einschaltung.)

Ein **Punkt** hinter einer Note verlängert den Wert (die Dauer, die Zeitlänge) derselben um die Hälfte. Eine halbe Note mit einem Punkte gilt demnach drei Viertel.
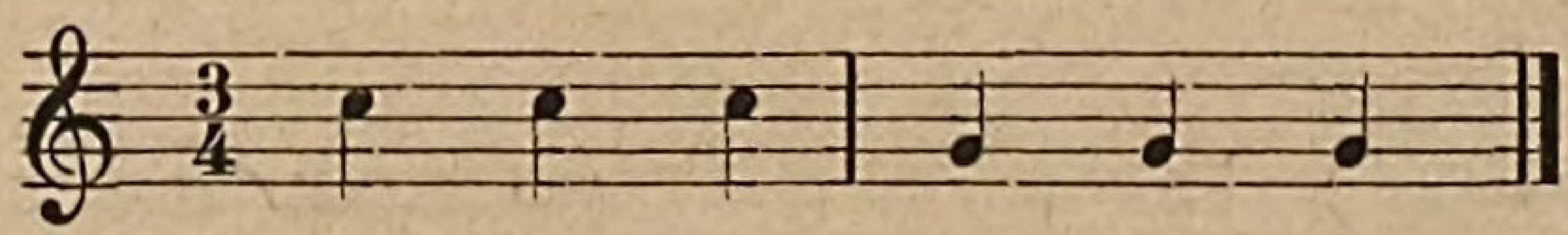


Allgemeine Übung (unisono).



Ähnliche Beispiele sind an die Tafel zu schreiben.

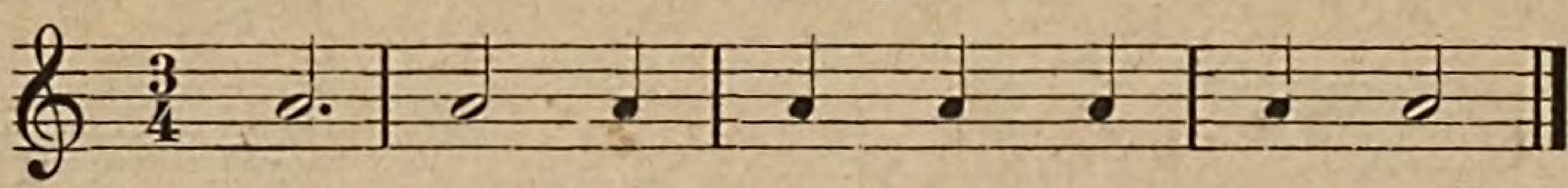
§ 11. Der Dreiviertel-Takt.

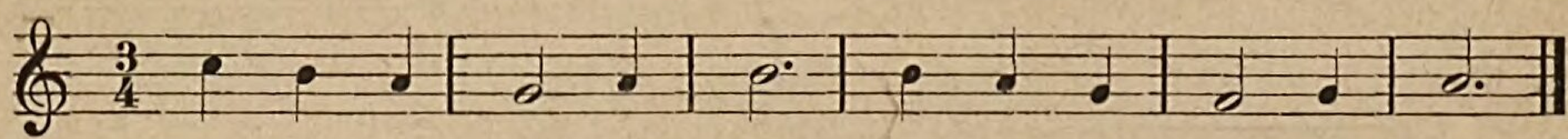
ist eine ungerade Taktart und wird durch die Bruchzahl $^3/_4$ nach der Schlüsselvorzeichnung angezeigt.



Er enthält also ein Viertel weniger als der ganze oder $^4/_4$ Takt. Die Note, welche einen ganzen solchen Takt ausmacht, ist eine halbe Note mit einem Punkte.

Leseübungen.
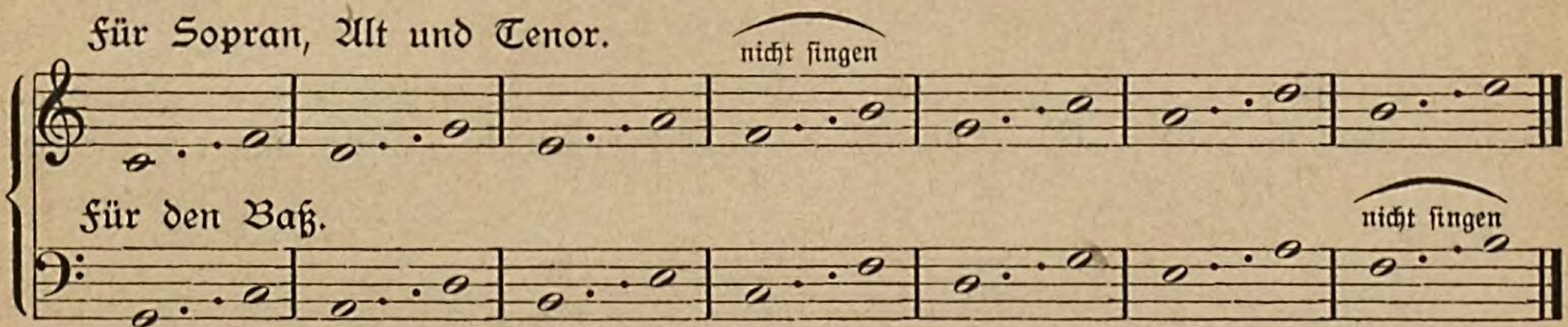




§ 12. Rhythmus.

Unter Rhythmus versteht man die abgemessene Bewegungsart eines Tonstückes. Wir unterscheiden in der Musik gleichmäßigen und ungleichmäßigen Rhythmus. Gleichmäßig finden wir den Rhythmus in der Marsch- und Tanzmusik, d. h. ein ganz regelrechtes Aufeinanderfolgen der Taktteile. In der Kunstmusik finden wir größtenteils den gleichmäßigen und ungleichmäßigen Rhythmus vereinigt, was durch Erklärung der einzelnen Stimmen in unseren Übungen ersehen werden kann.

Die Quart (IV) 1 zu 4.
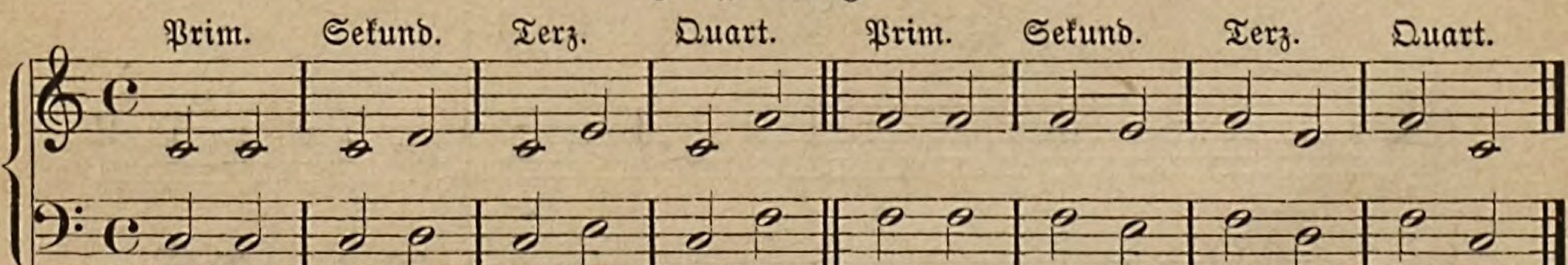
Den vierten Ton von einem Tone aus nennen wir Quart.

Für Sopran, Alt und Tenor.

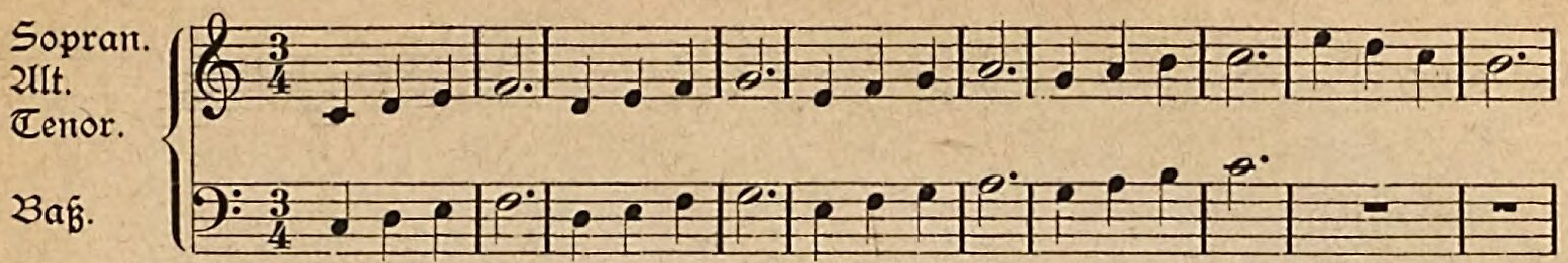


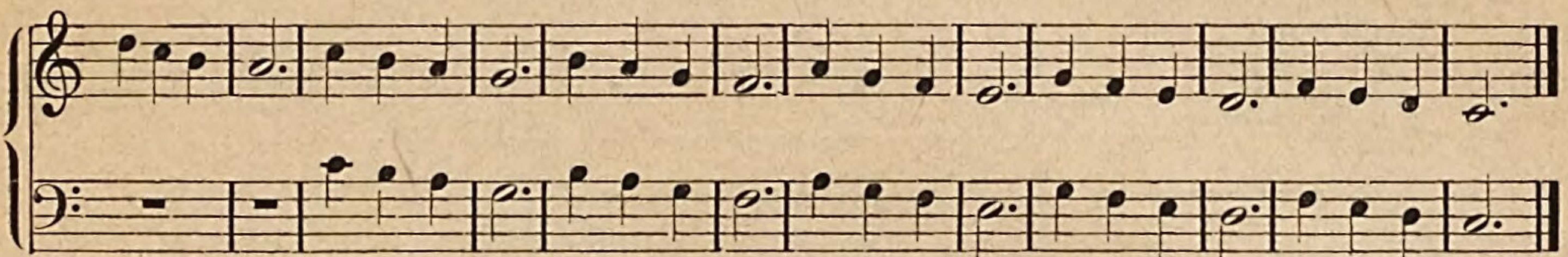
Singübungen wie hier vorgezeichnet.

Treffübungen.

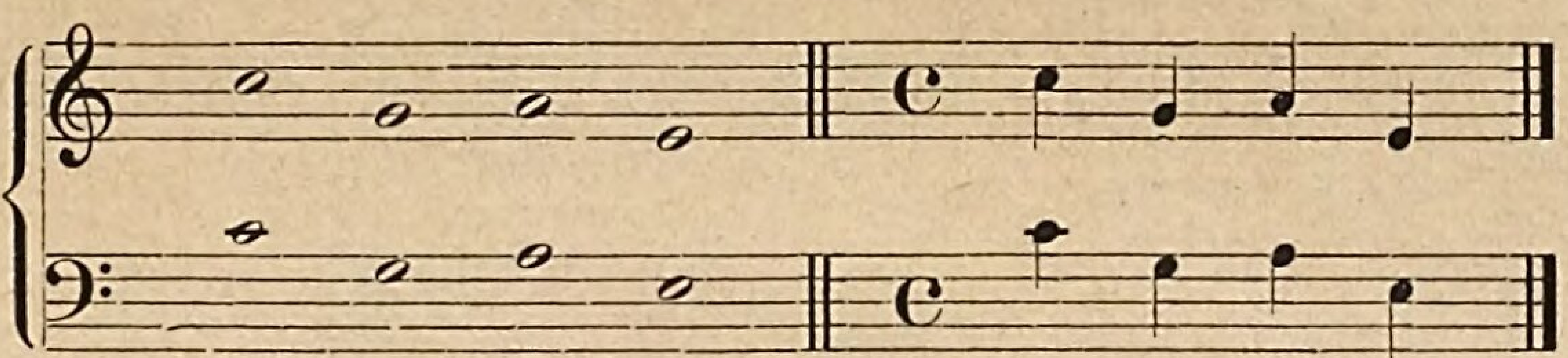


Diese Übung wird genau wie hier vom Tone D, E, G, H und A an die Schultafel geschrieben und dann gesungen. (Vom Tone F aus aber nicht.)





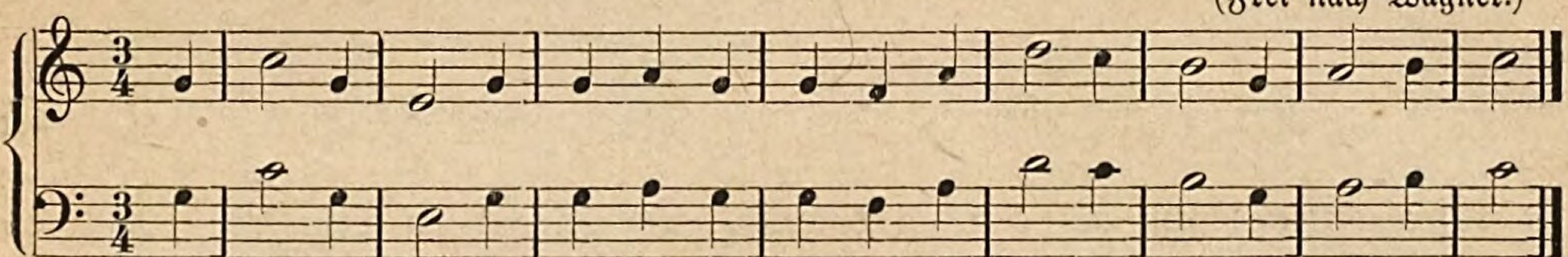
In abwärts steigender Richtung kann der Typus des Quartintervalles durch das Glockenmotiv aus Parsifal eingeprägt werden:



§ 13. Der Auftakt.
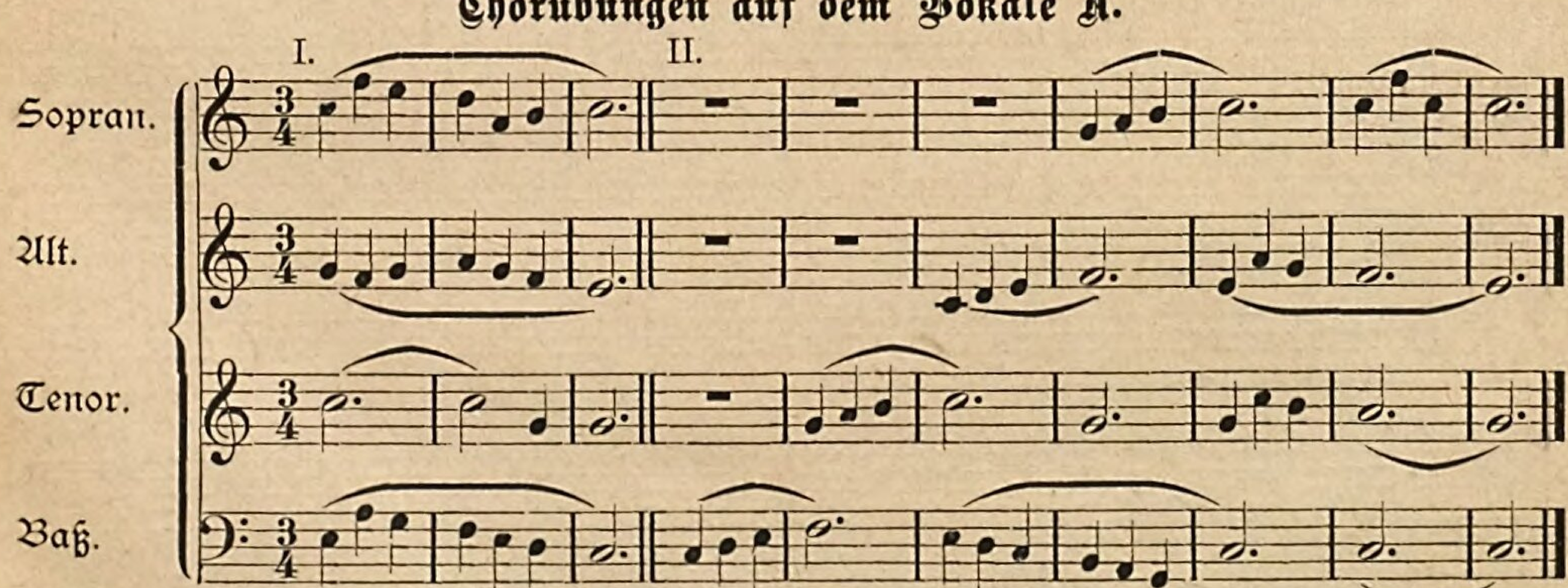
Ein unvollständiger Takt am Anfange eines Tonstückes heißt Auftakt; er und der Schlußtakt haben einen Volltakt auszumachen.

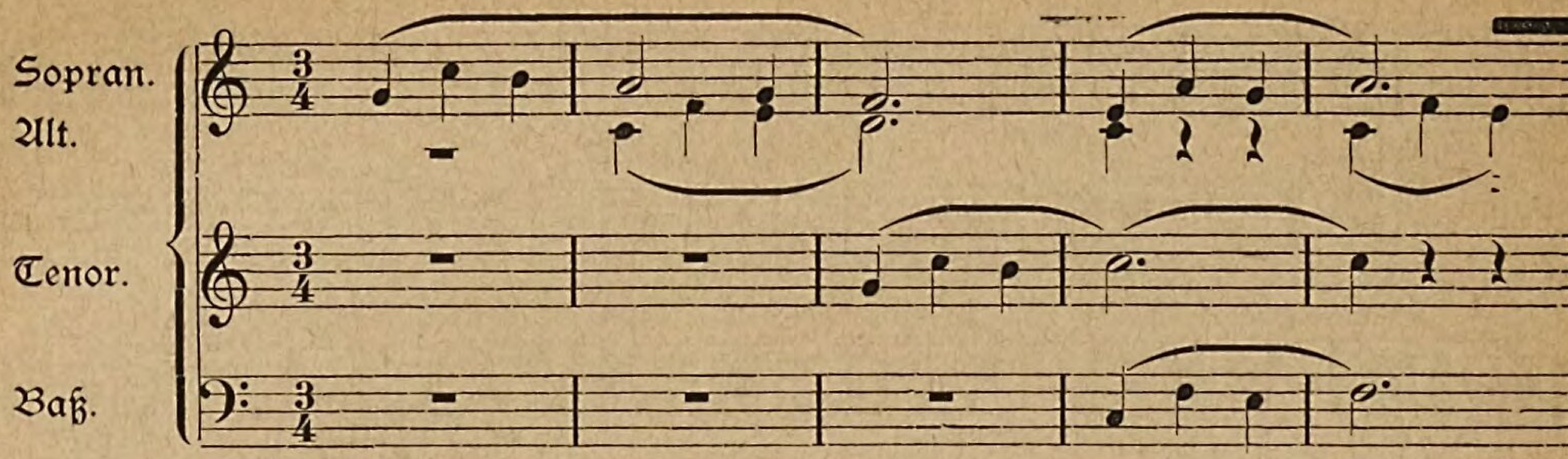
(Frei nach Wagner.)
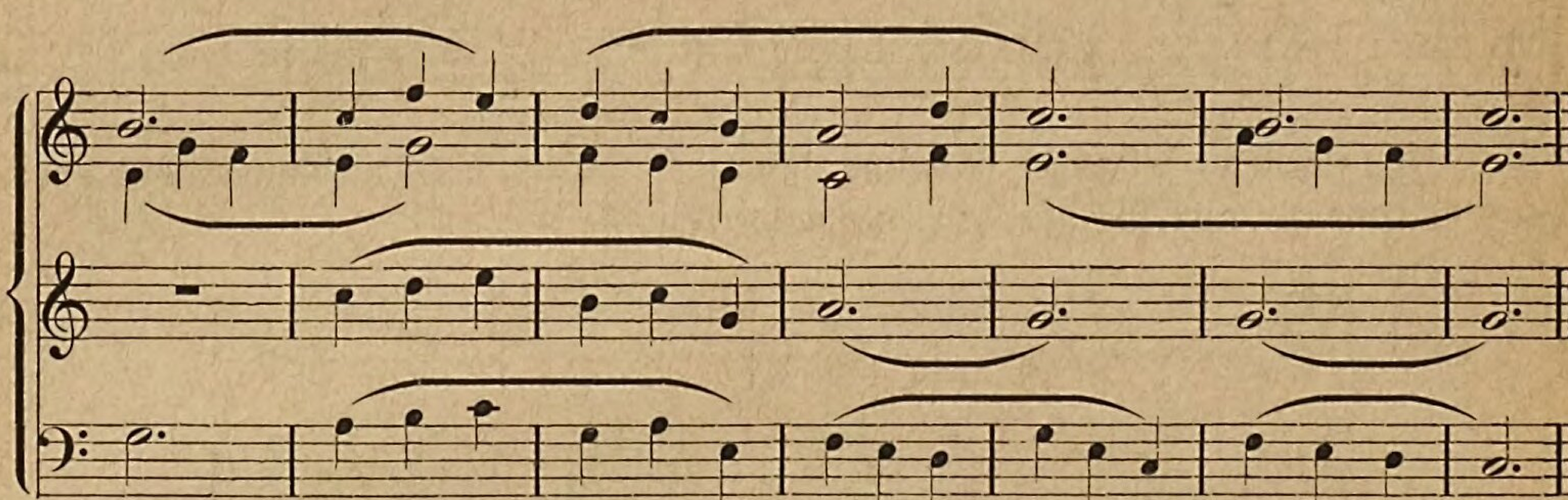


Die letzte halbe Note und das Anfangsviertel machen einen Volltakt.

Chorübungen auf dem Vokale A.







§ 14. Achtelsnoten.

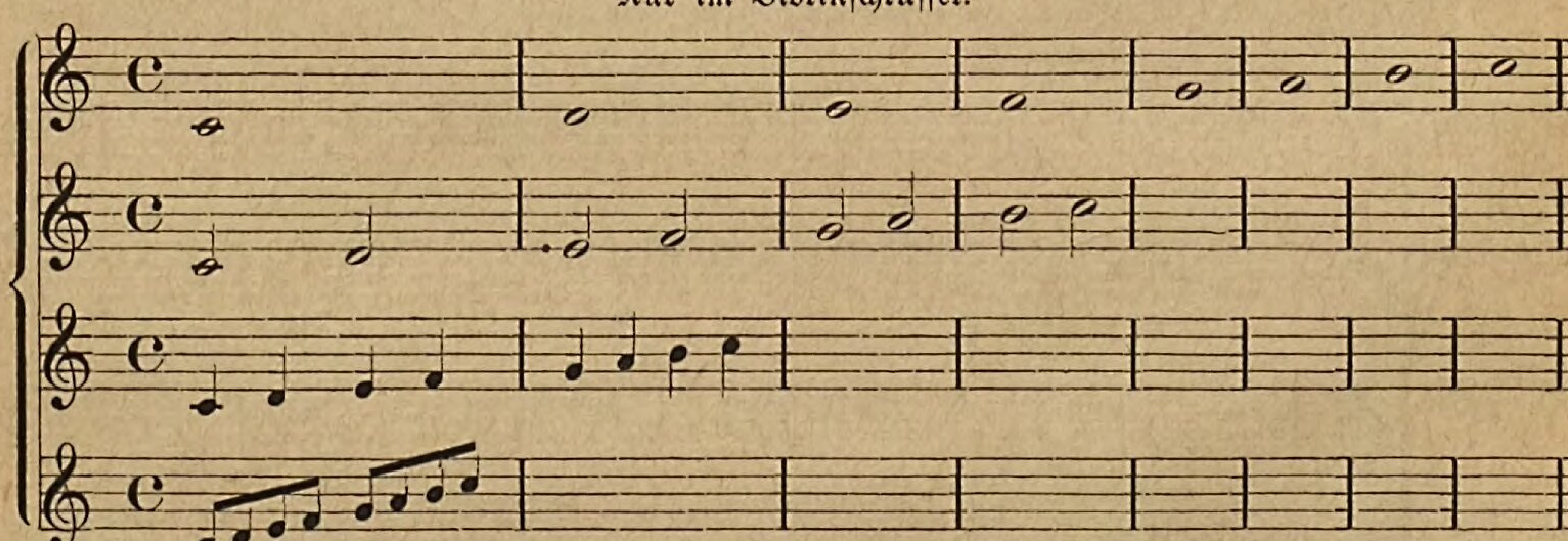
Zerlegen wir eine Viertelnote in zwei gleiche Teile, so erhalten wir zwei Achtelsnoten, die zusammen den Wert einer Viertelsnote repräsentieren.

♩ = ♪ ♪ oder: ♩ = ♫

Diese Noten bestehen aus einem Punkte, Kopf (•) einem Striche, Hals (|) und einer Fahne (⸜). Werden mehrere Achtel verbunden, so geschieht dieses durch Balken (—). Hier fallen zwei Noten auf einen Taktstreich. Als Singübung diene hier: Tonleiter auf C zuerst in Ganz-, dann in Halb-, dann in Viertel-, dann in Achtelsnoten.

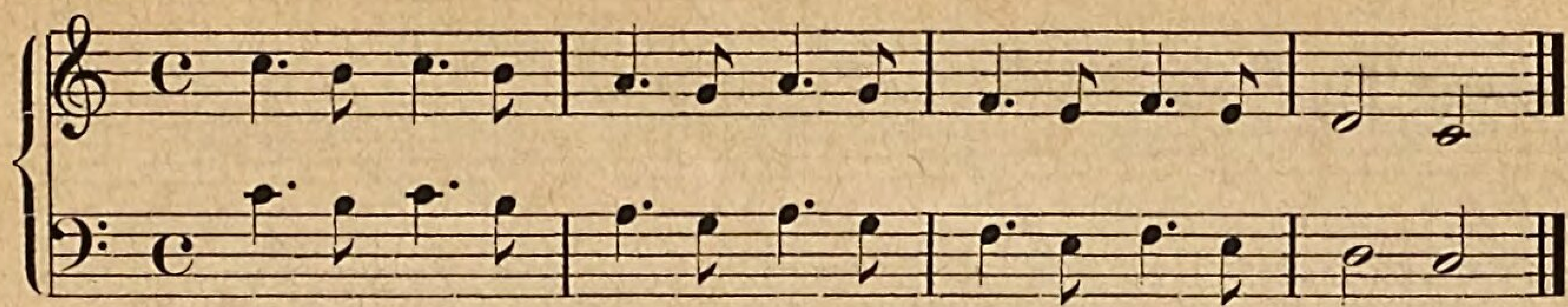
Übersicht zur Vergleichung.

Nur im Violinschlüssel.



Diese Tonfolge ist in arithmetischer Hinsicht genau zu beleuchten.

Ein Punkt nach einer Viertelnote gilt ein Achtel, also die Hälfte der vorausgehenden Note.



§ 15. Über die Aussprache des Textes.

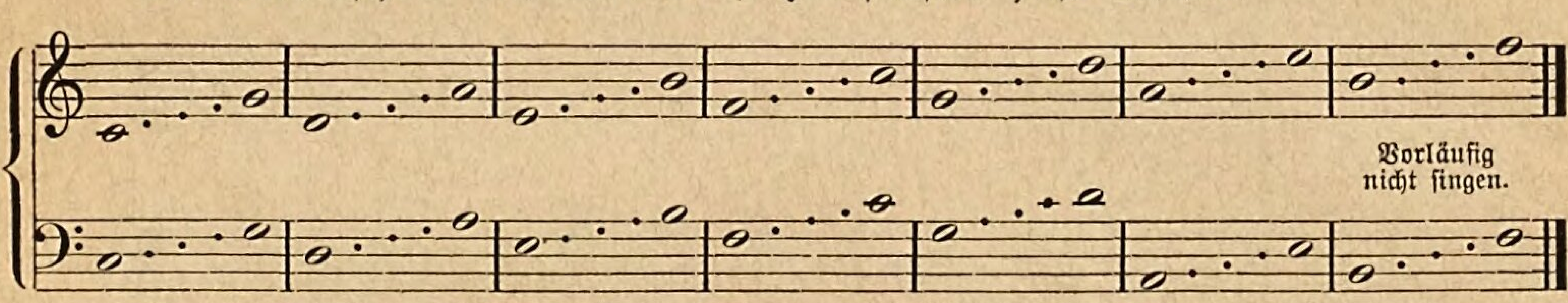
Die Hauptsache bei allen Übungen ist und bleibt die Erzielung eines schönen, edlen Chorklanges. Das ist aber in erster Reihe nur möglich, wenn auf die Textaussprache, neben der reinen Intonation, die größte Sorgfalt verwendet wird. Als erste Übungen eignen sich Volkslieder unisono gesungen. Ferner sei hierzu empfohlen:

Cyrill Kistler „Deutsches Volkslied",
„ „ „Lied der Deutschen in Österreich",
Kösporer „Sängers Gebet".

Man achte dabei auf eine genaue reine Aussprache des Textes und lese jede Strophe allererst allein vor, lasse sie dann vom Chore nachlesen und erst dann werde die Strophe gesungen.

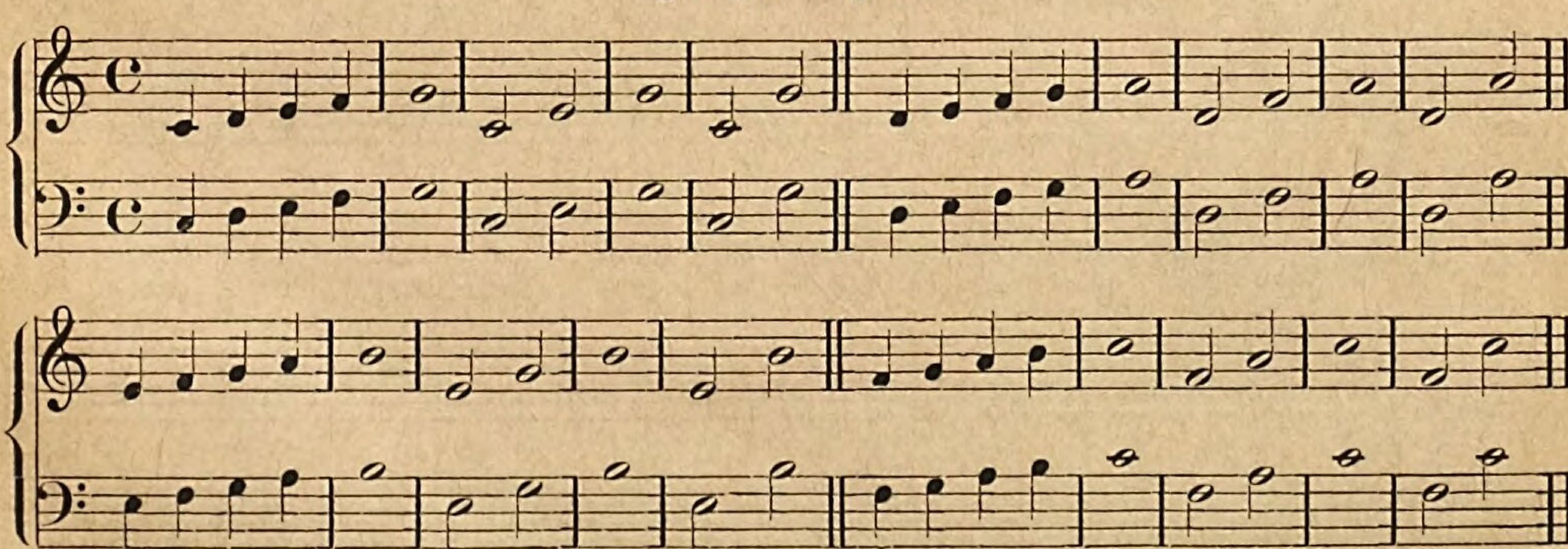
Die Quinte (V) 1 zu 5.

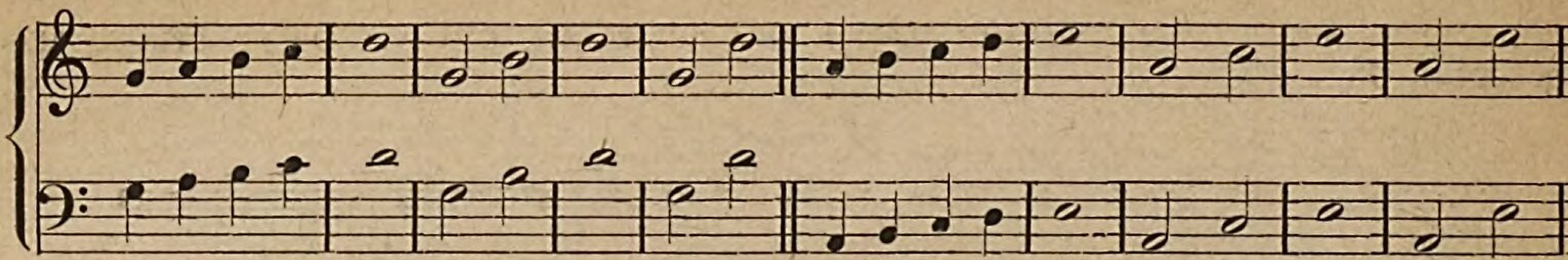
Der Stimmschritt von einer Stufe zur fünften heißt Quinte.

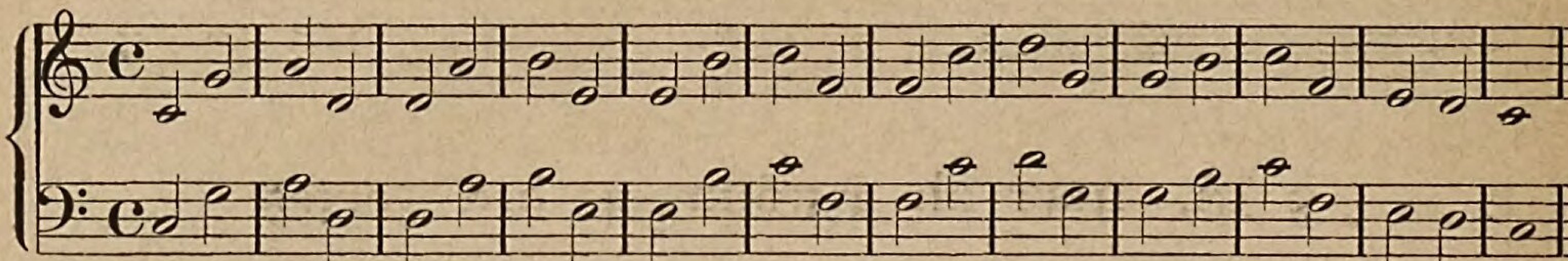


Der Typus des reinen Quintenklanges ist am besten durch die Violin-Bratschen und Violoncello-Stimmung einzuprägen.

Singübungen.



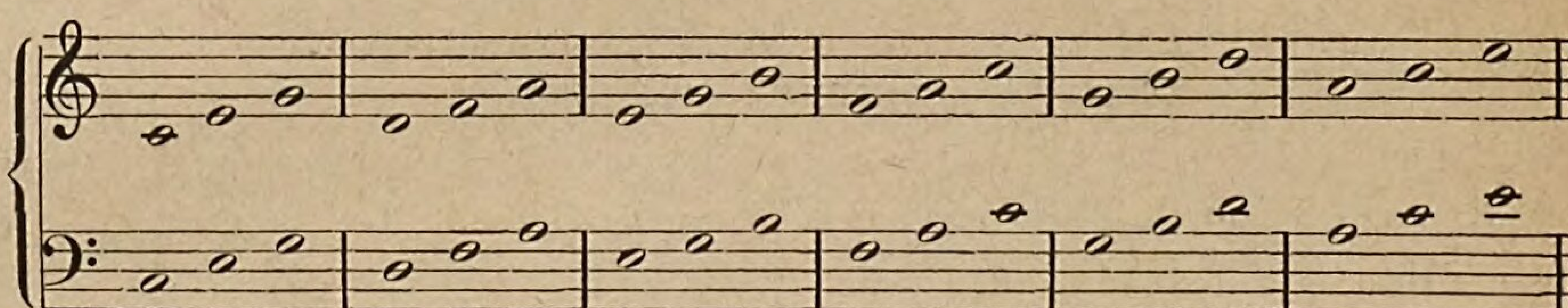




§ 16. Der Dreiklang.
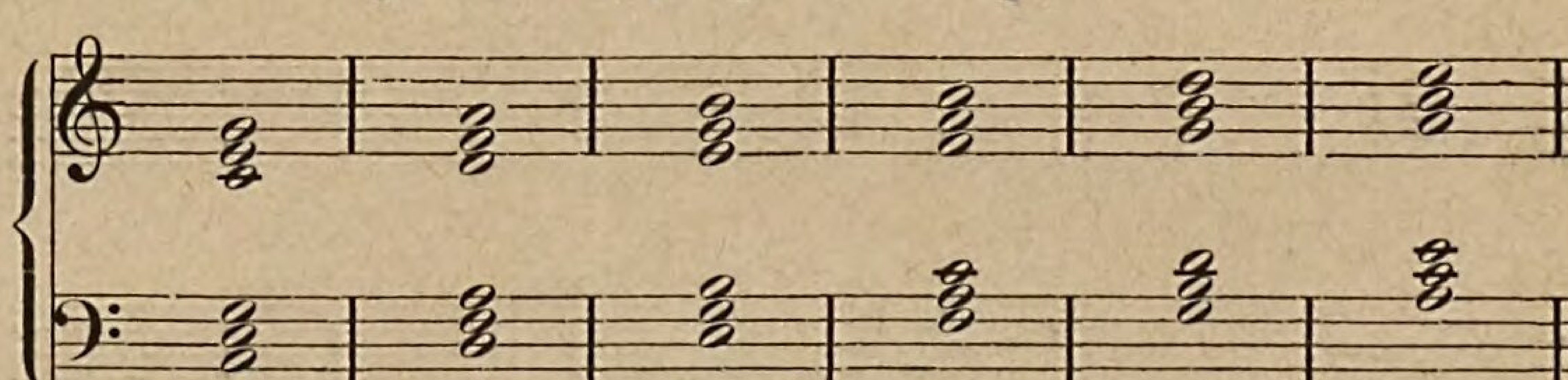
Er entsteht, wenn einem Tone die Terz und die Quinte beigefügt wird. (Hier sei bemerkt, daß in der Harmonielehre nur aufwärts gezählt wird.)

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



Harmonische Darstellung.

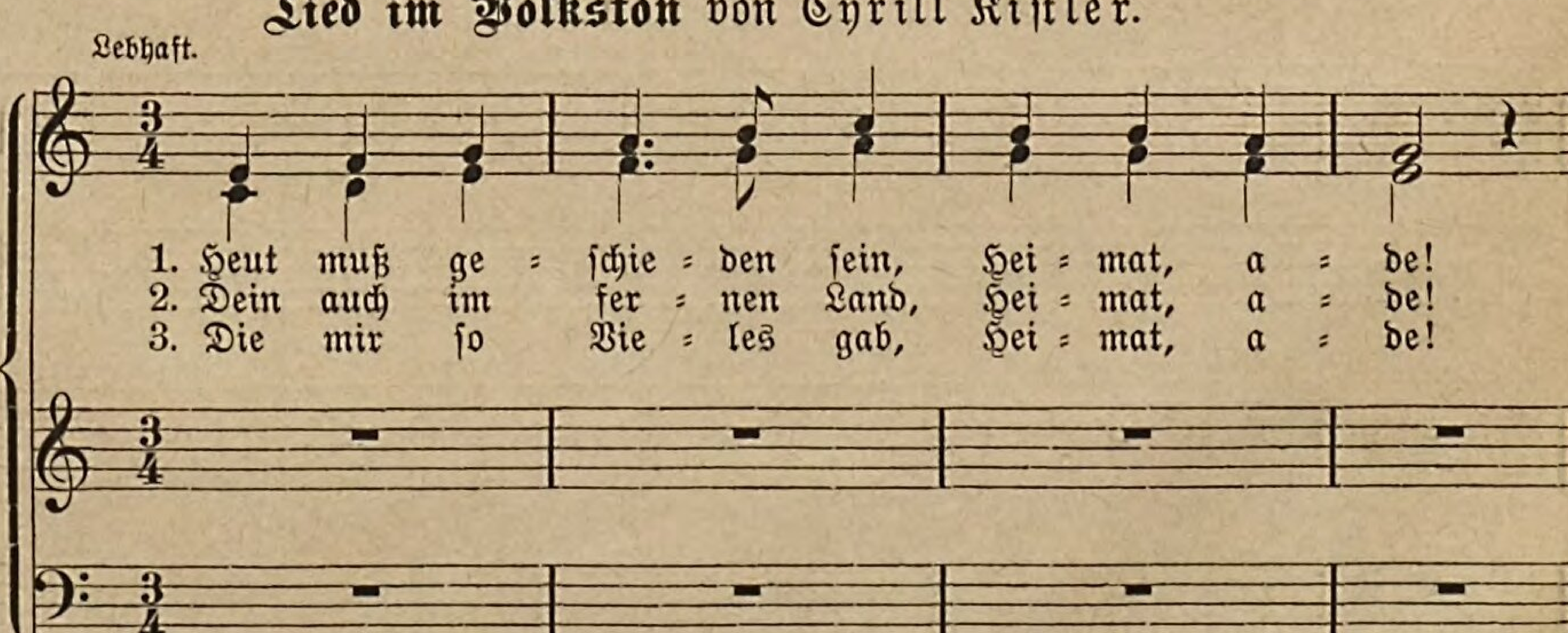
Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.
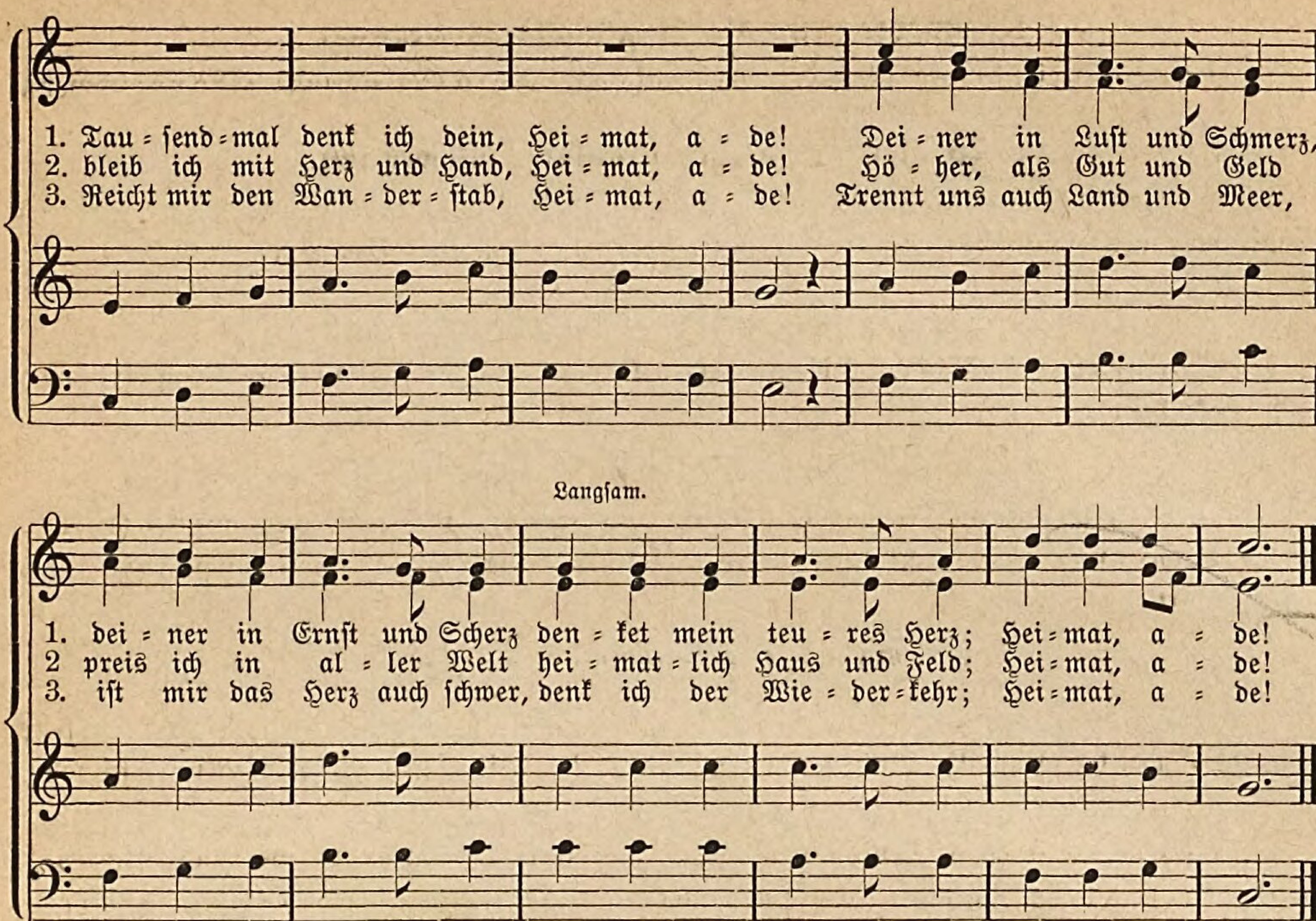


In der Melodie klingen die Töne nacheinander, in der Harmonie miteinander.

Lied im Volkston von Cyrill Kistler.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



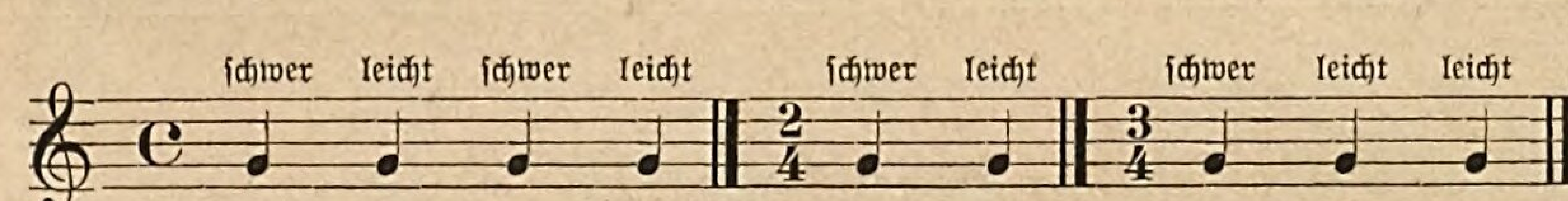


§ 17. Takt und Tempo. (Fortsetzung.)

Die Taktbezeichnung C, oder $^4/_4$ bestimmt die Anzahl der Taktteile jedes Taktes. Wir unterscheiden gerade und ungerade Taktarten: C = $^4/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$, $^6/_4$, $^4/_2$, $^{12}/_8$, $^2/_2$ (₵ Alla breve) sind gerade, $^3/_4$, $^3/_8$, $^9/_8$, $^5/_4$ sind ungerade Taktarten.

Auch unterscheiden wir zweierlei Taktteile: schwere und leichte.

Die richtige, sichere Betonung der Taktteile erzeugt den Rhythmus und je nach ihrer Stellung im Takte soll bei jeder Note neben dem Ton= und Zeitwert fortan auch der rhythmische Wert berücksichtigt werden. In allen Taktarten ist der erste Taktteil ein schwerer. In den zweiteiligen und den aus ihnen zusammengesetzten vierteiligen Takten wechselt stets ein schwerer mit einem leichten Taktteil ab. In den dreiteiligen Takten folgen auf einen schweren immer zwei leichte Taktteile.



Bei den zusammengesetzten Taktteilen dasselbe. Der Auftakt ist immer leicht, der erste Taktteil immer schwer.

Unter Tempo versteht man das Zeitmaß, in welchem ein Lied gesungen werden soll.

Die Tempis zeigen wir mit italienischen Worten an.

1. Wörter für die langsamste Bewegung.

Largo (breit, langsam), Adagio (langsam), Lento (schleppend), Grave (schwer).

2. Wörter für mäßig langsame Bewegung.

Larghetto (etwas breit, ein wenig langsam), Andante (gehend), Andantino (langsamer als Andante), Sostenuto (gehalten), Comodo (bequem).

3. Wörter für mäßig geschwinde Bewegung.

Moderato (mäßig), Allegretto (etwas lebhaft), Allegro moderato (mäßig lebhaft).

4. Wörter für geschwinde Bewegung.

Allegro (munter, lebhaft), Animato (beseelt), Allegro con moto (in lebhafter Bewegung), Allegro con fuoco (feurig bewegt), Allegro appassionato (leidenschaftlich bewegt).

5. Wörter für schnellste Bewegung.

Allegro assai (sehr lebhaft), Allegro vivace (lebhaft bewegt), Vivace (sehr lebhaft), Presto (schnell), Presto assai oder Prestissimo (sehr möglichst schnell).

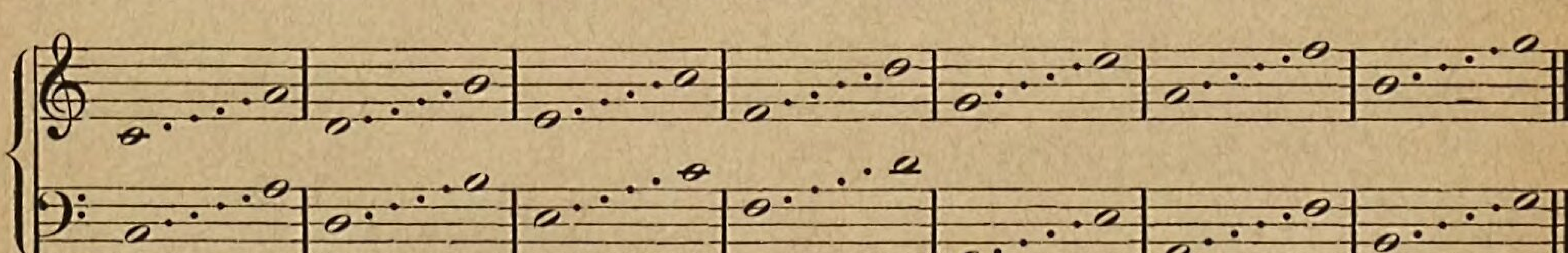
Andere Wörter, die sich auf das Zeitmaß beziehen, sind:

Ritardanto (das Tempo verzögern, allmählich langsamer werden), Rallendanto (das schnelle Zeitmaß langsamer werden lassen), A batutta (nach dem Taktschlage), In tempo primo (nach dem ersten Zeitmaße).

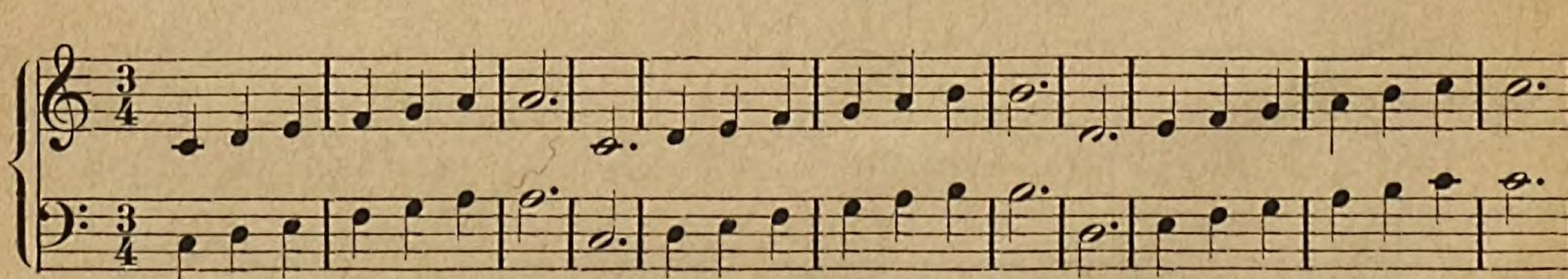
Soll ein einzelner Ton lange gehalten werden, so wird das mit ten. abgekürzt für tenuto (gehalten) oder man setzt 𝄐 𝄑 eine Fermate über oder unter die Note, welches Zeichen ebenfalls eine Verlängerung des Tones in Bezug auf das Zeitmaß bedeutet. Bei solchen Zeichen hat man genau auf den Dirigenten zu achten.
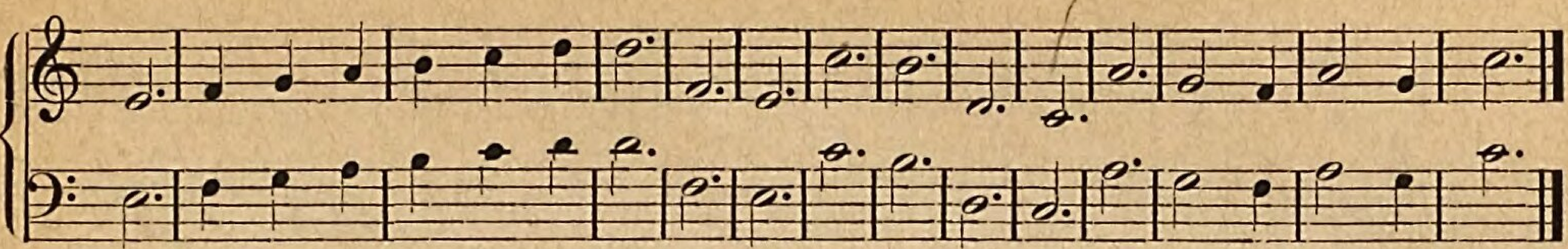
Die Sexte (VI) 1 zu 6.

Der Stimmschritt von einer Stufe zur sechsten heißt Sexte.

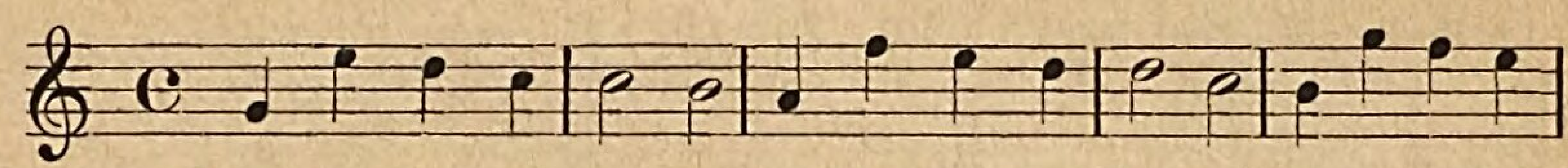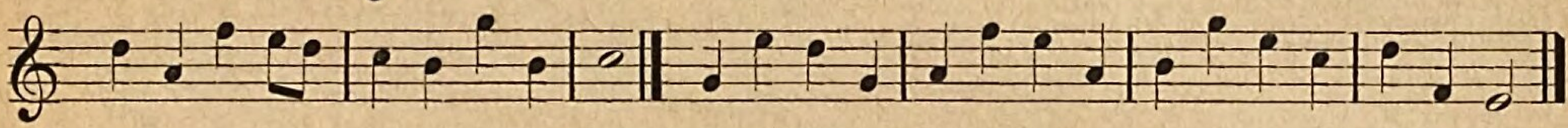


Singübungen.





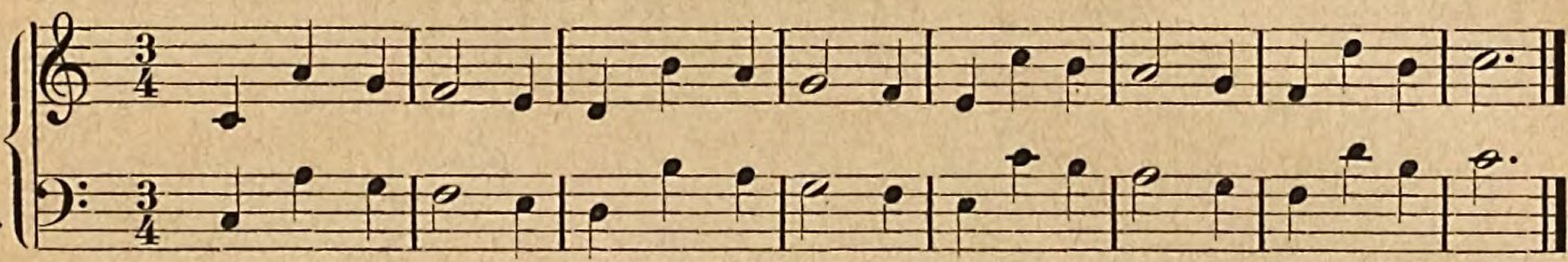
Sopran u. Tenor.

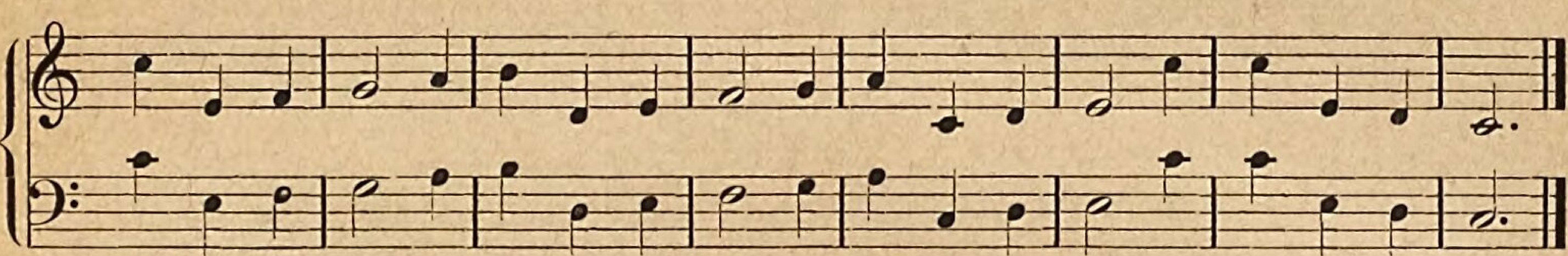




Alt.

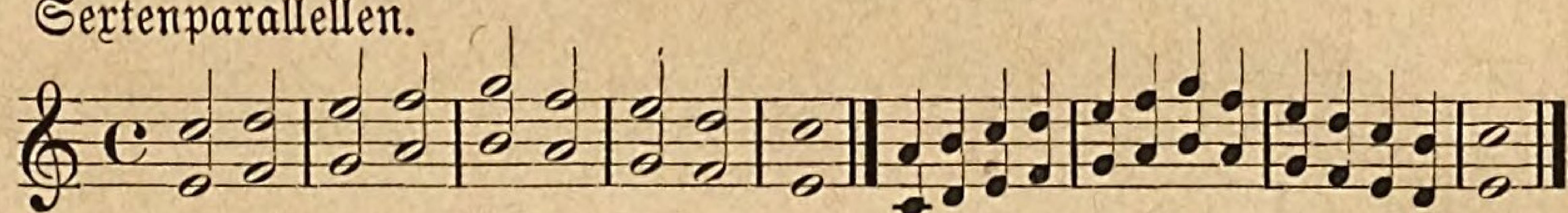
Baß.
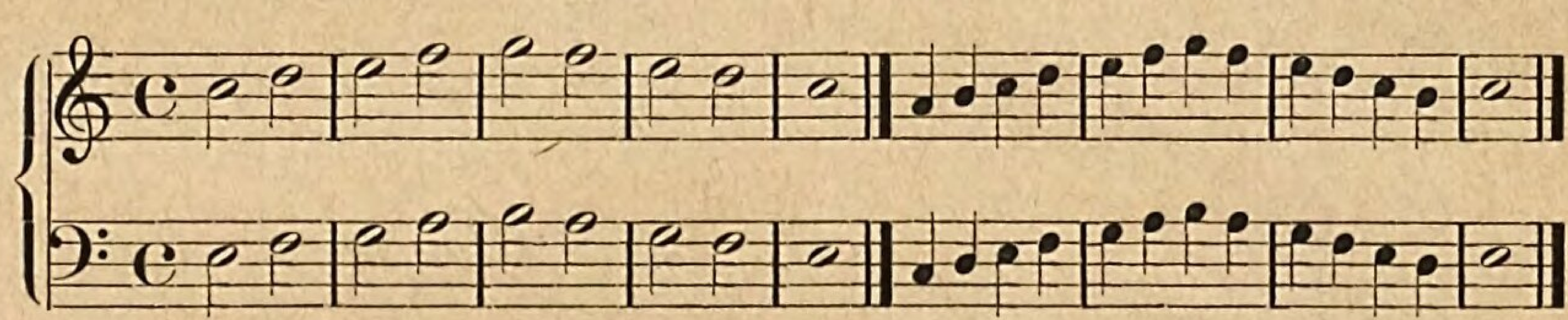




Sextenparallelen.

Sopran u. Alt.



Tenor u. Baß.



Diese beiden letzten Übungen mit sämtlichen Singstimmen auch zusammen singen lassen.

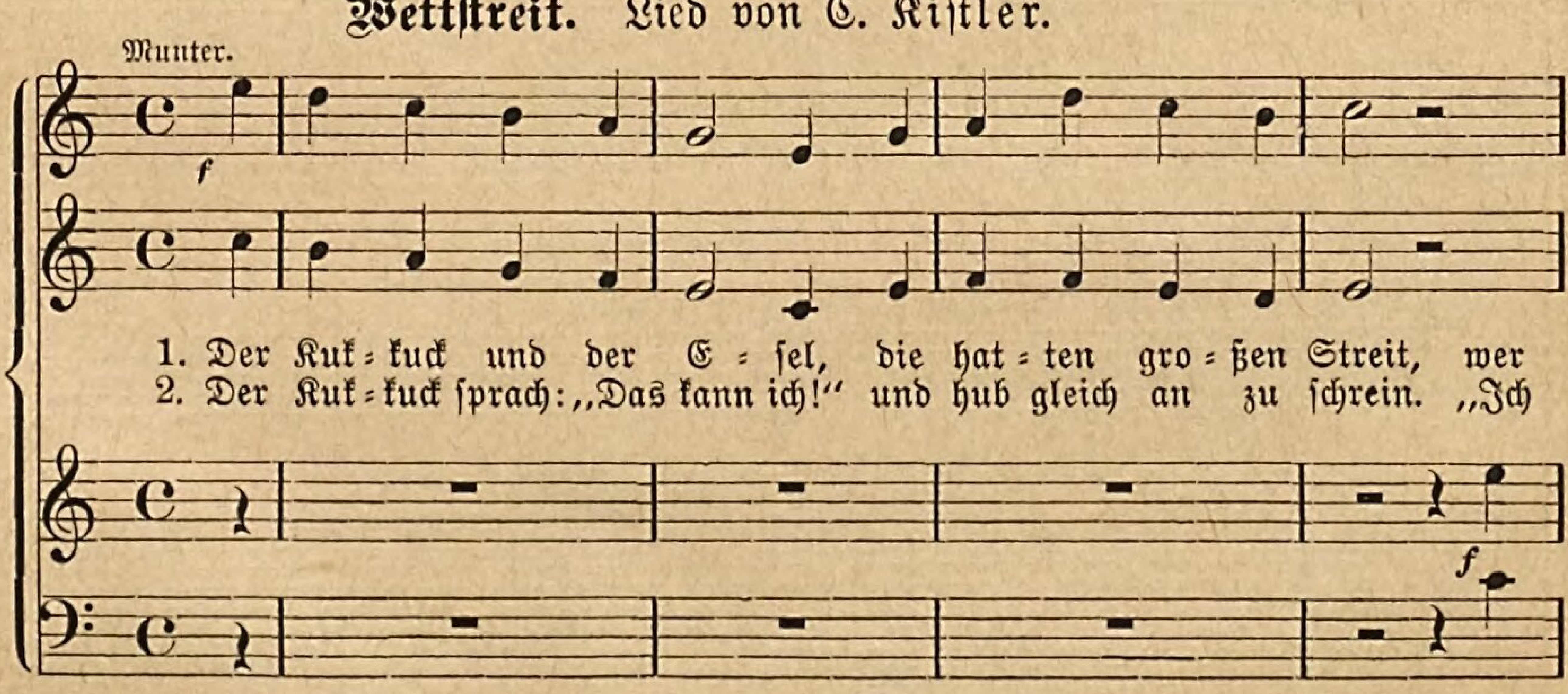
Wettstreit. Lied von C. Kistler.

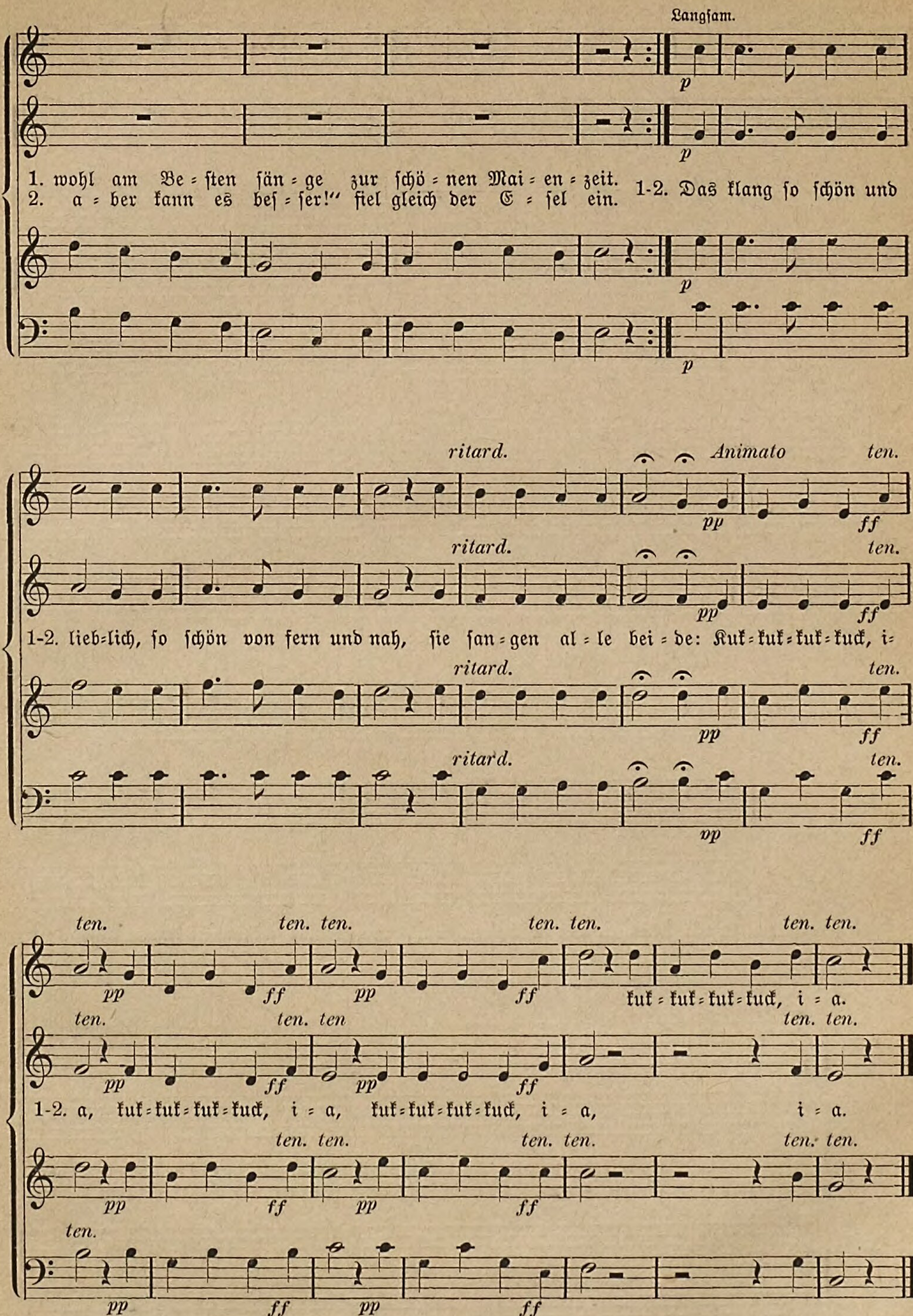
Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß.





(Hoffmann v. Fallersleben.)

Die Sechszehntelnote entsteht durch die Teilung einer Achtelnote in zwei Hälften.

Eine Achtelnote ♪ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 — Achtel Pause.

Eine Viertelnote ♩ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 — Sechszehntel Pause.

Eine Halbnote 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

Eine ganze Note hat sechszehn Sechszehntel.

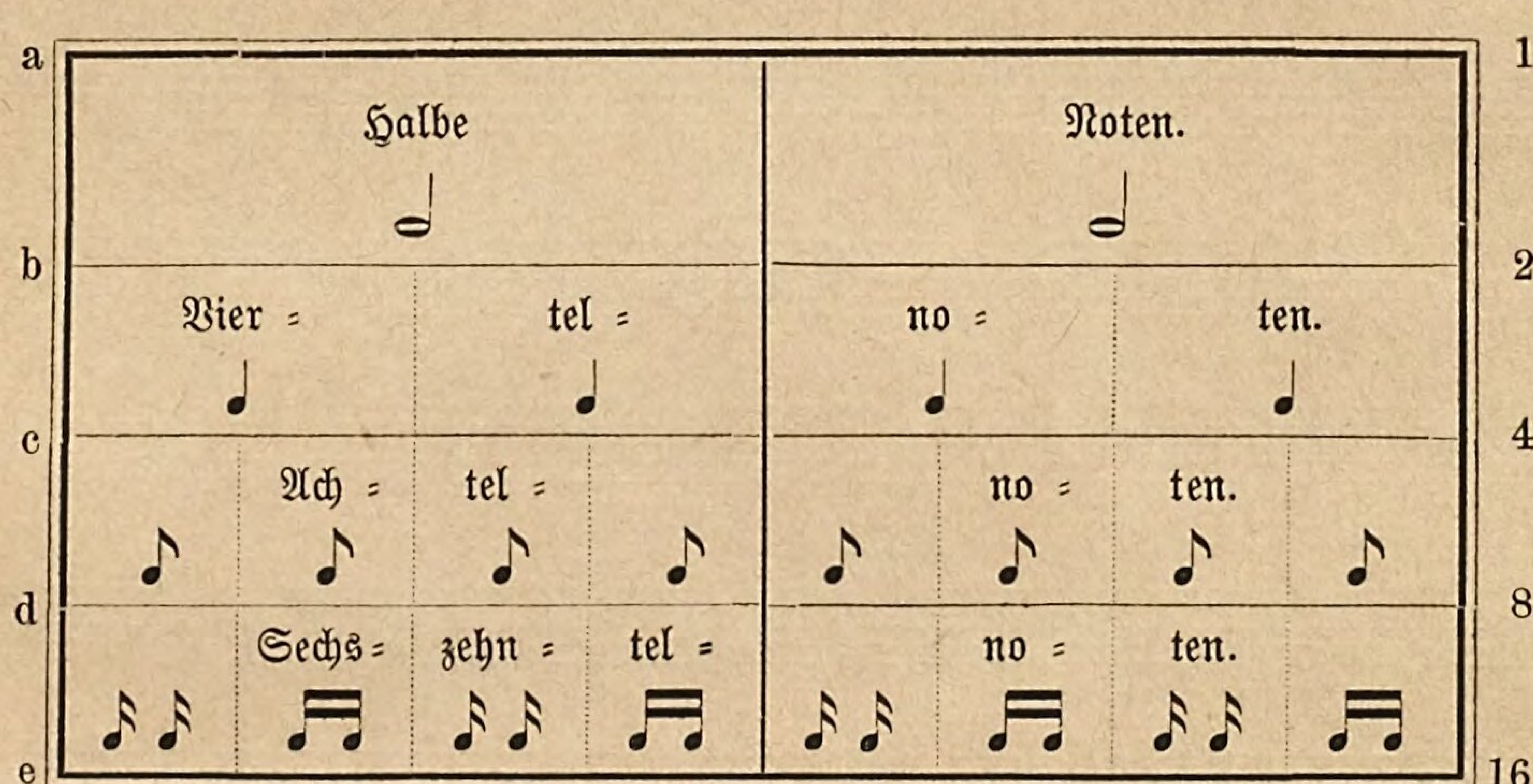
Ein Punkt nach einer Achtelnote gilt ein Sechszehntel.

Soviele Fahnen eine Note hat, ebensoviele bekommt auch die Pause.

Übersicht.

Ganze Note.

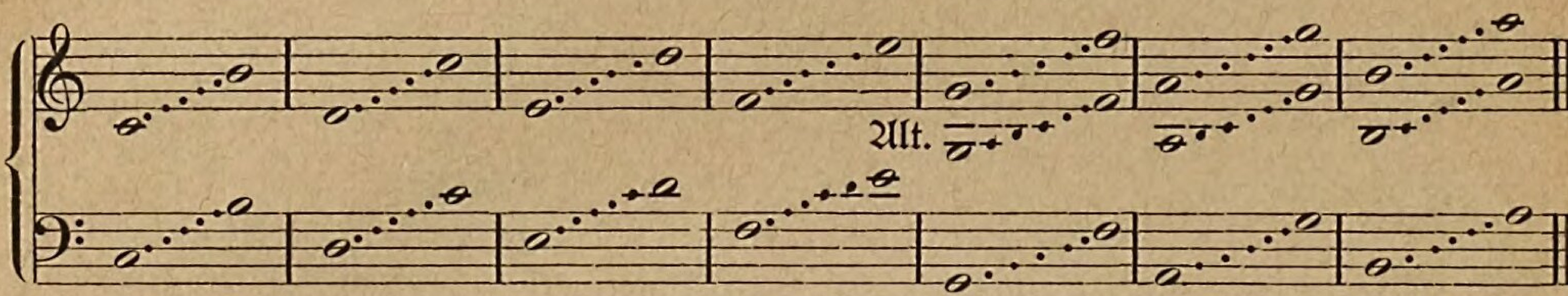
𝅝



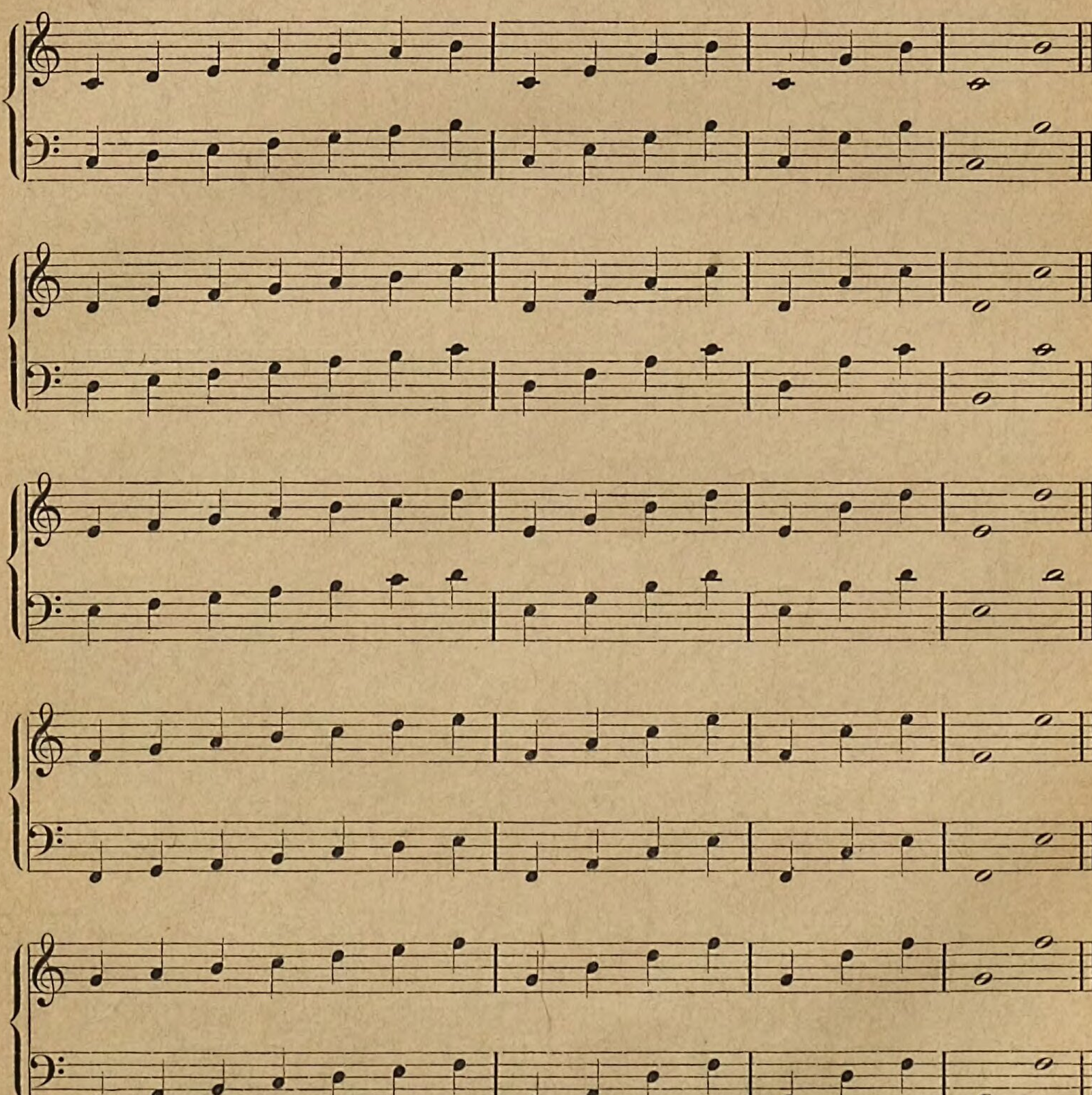
Man schreibt die Tonleiter in Ganzen-, Halben-, Viertel-, Achtel- und Sechszehntel-Noten an die Tafel und läßt dieselbe mit diesen verschiedenen Notenwerten singen. Zur Vergleichung wird sich herausstellen, das mit 𝅝 8, mit 𝅗𝅥 4, mit ♩ 2 Takte entstehen; mit ♪ ein, mit 𝅘𝅥𝅯 ein halber Takt zur vollen Tonleiter aufwärts nötig ist. (Siehe Seite 26.) Ein Metronom kann hier ausgezeichnete Dienste leisten.

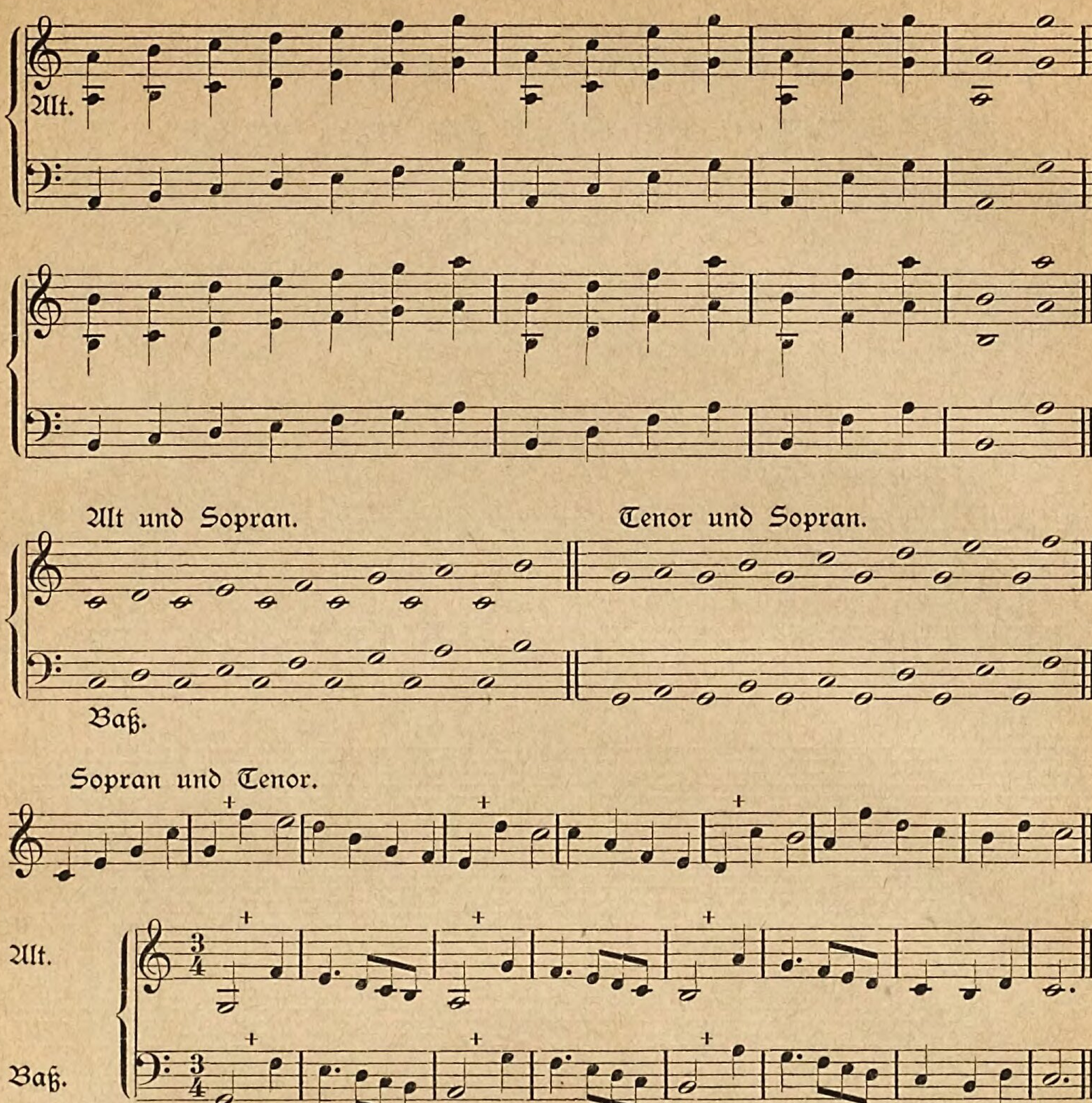
Die Septe (VII) 1 zu 7.

Den Stimmschritt von einer Stufe zur siebenten nennen wir Septe.

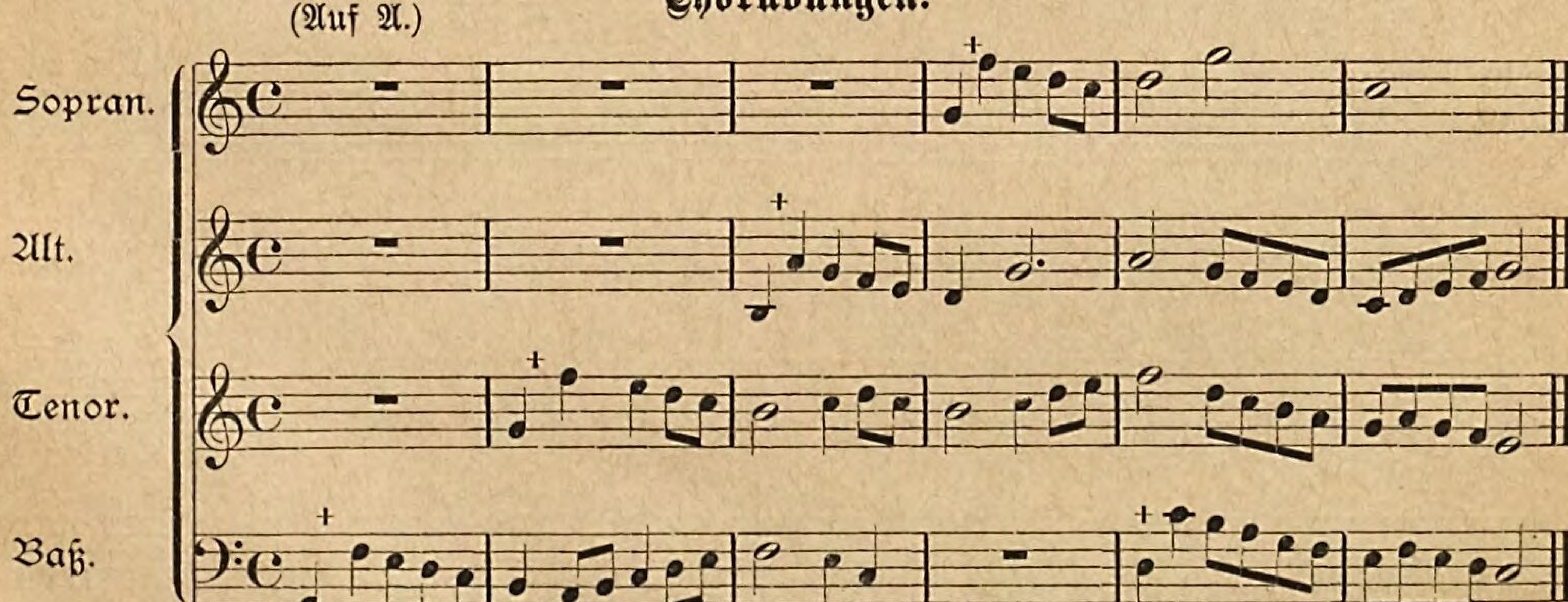


Singübungen.
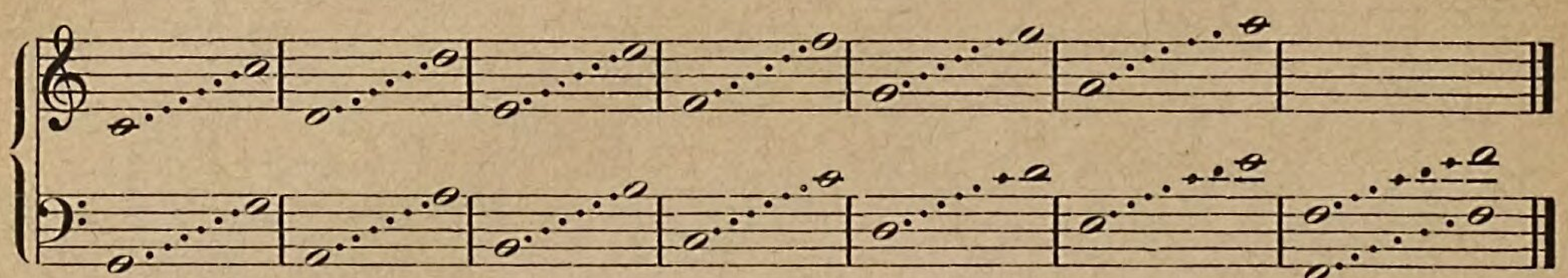




Chorübungen.



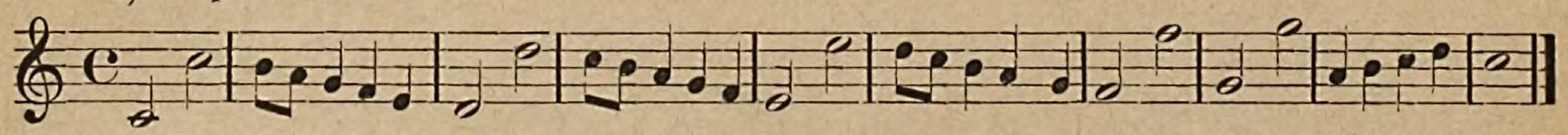
Die Oktave (VIII) 1 zu 8.

Den Stimmschritt von einer Stufe zur achten nennen wir Oktave.
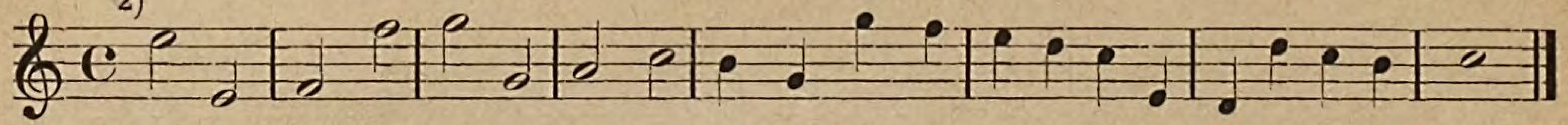


Übungen.

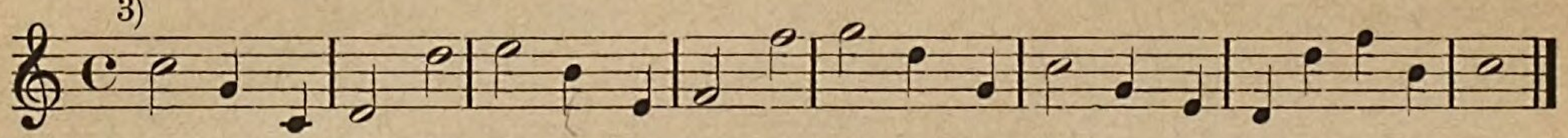
1) Sopran und Tenor.



2)

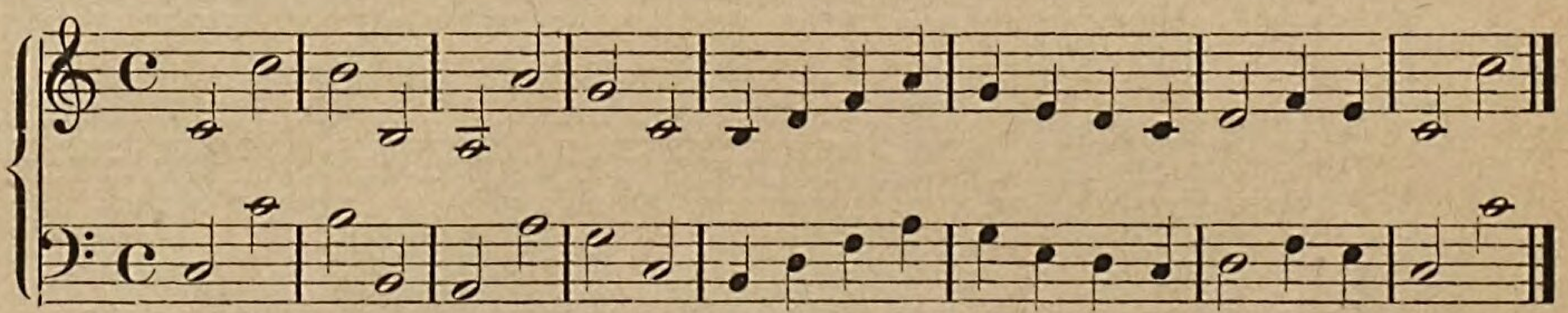


3)



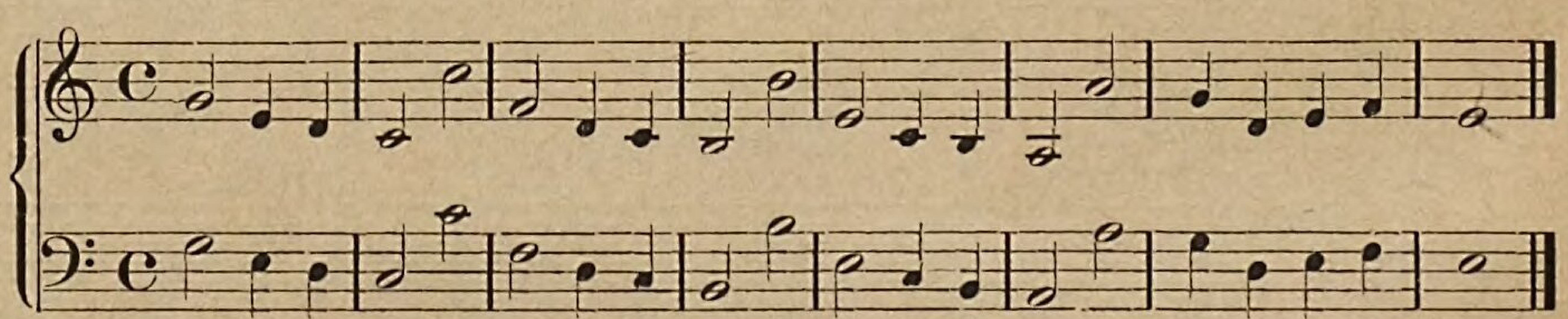
Alt.

Baß.

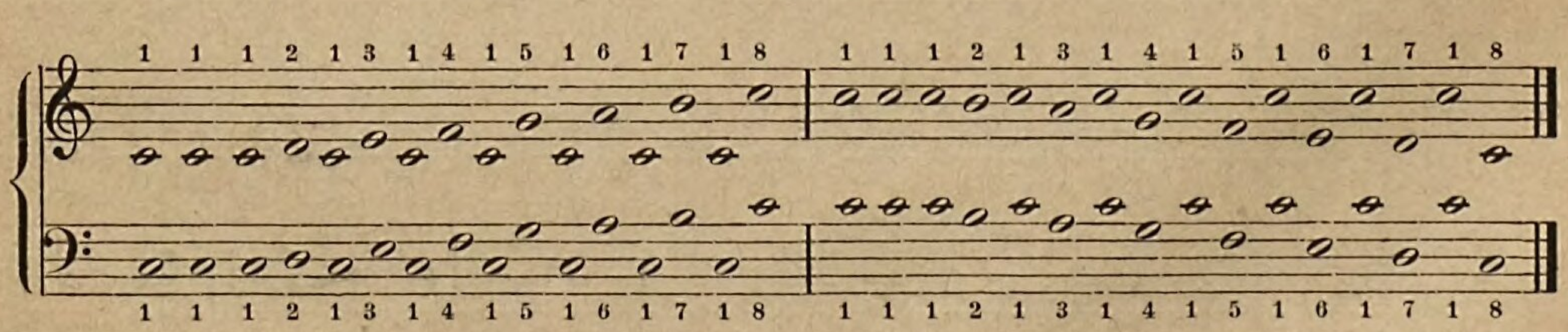


Alt.
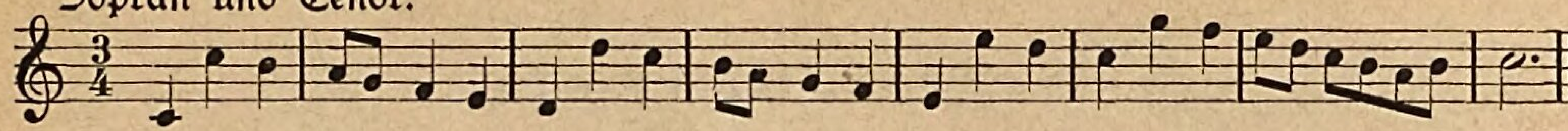
Baß.



Die folgenden Übungen sind als Rekapitulation des bisher Erlernten anzusehen.
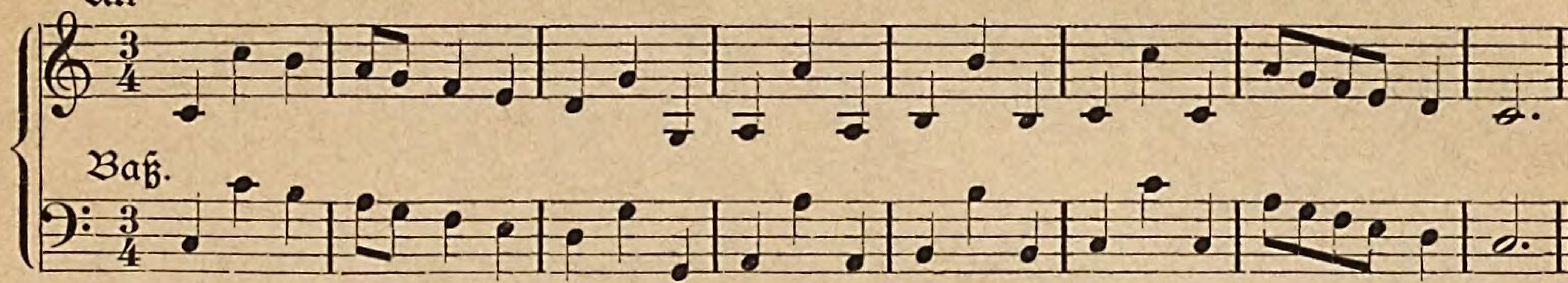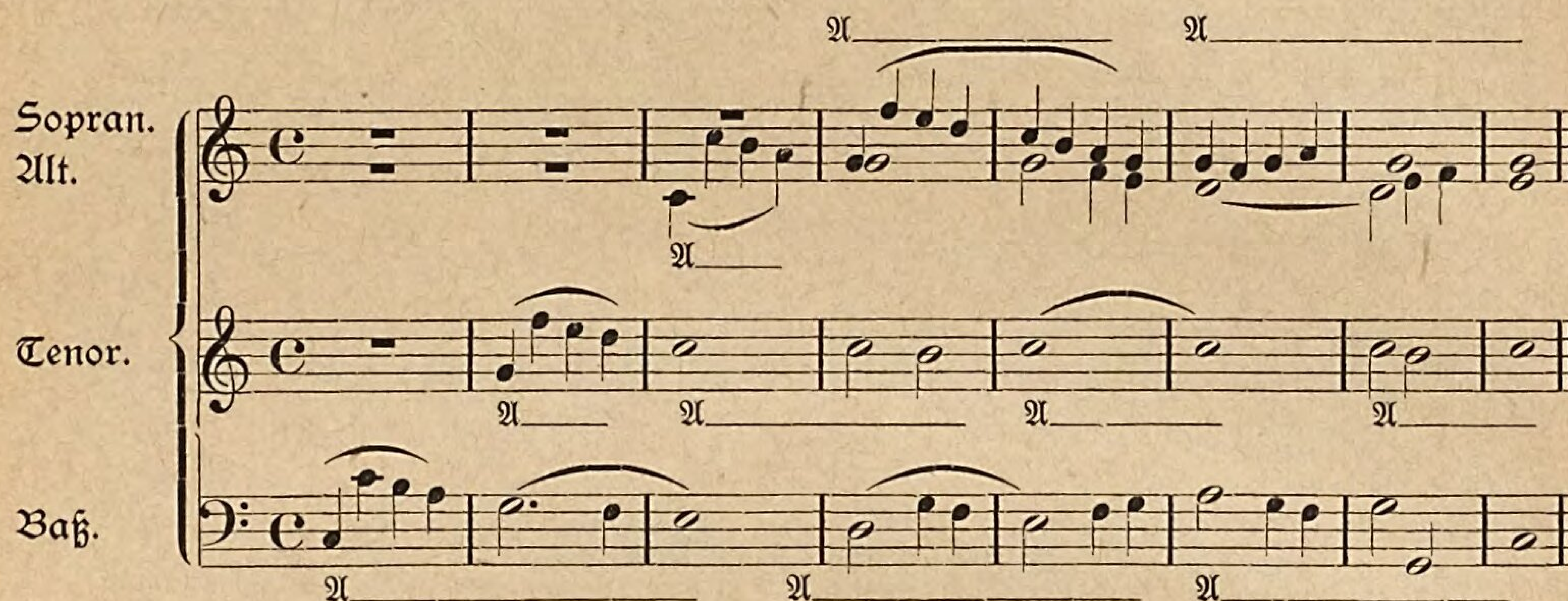


Sopran und Tenor.



Alt

Baß.



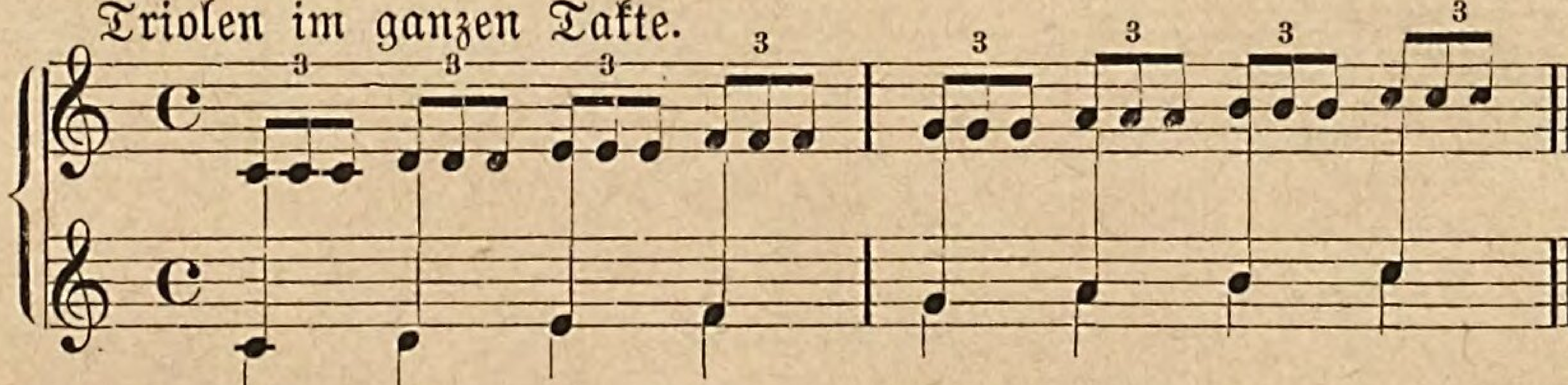


§ 18. Die Triole

entsteht durch die Teilung eines Taktgliedes in d r e i g l e i c h e Teile.
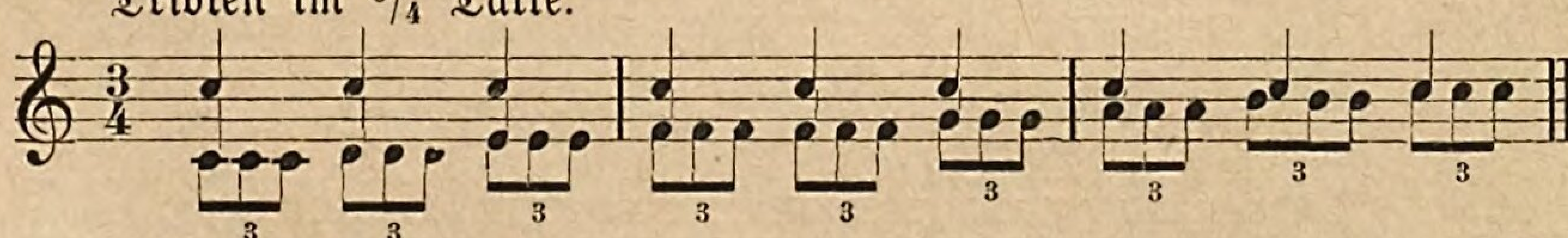


Triolen im ganzen Takte.
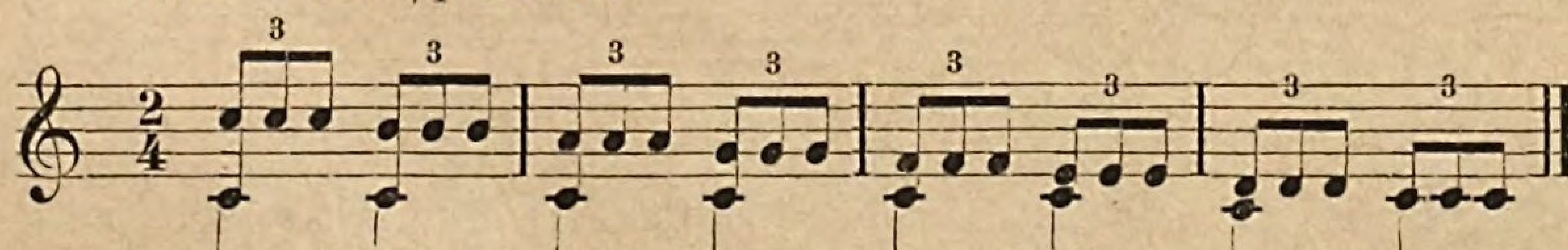


Auch im Baßschlüssel an die Schultafel zu schreiben.

Triolen im $^3/_4$ Takte.



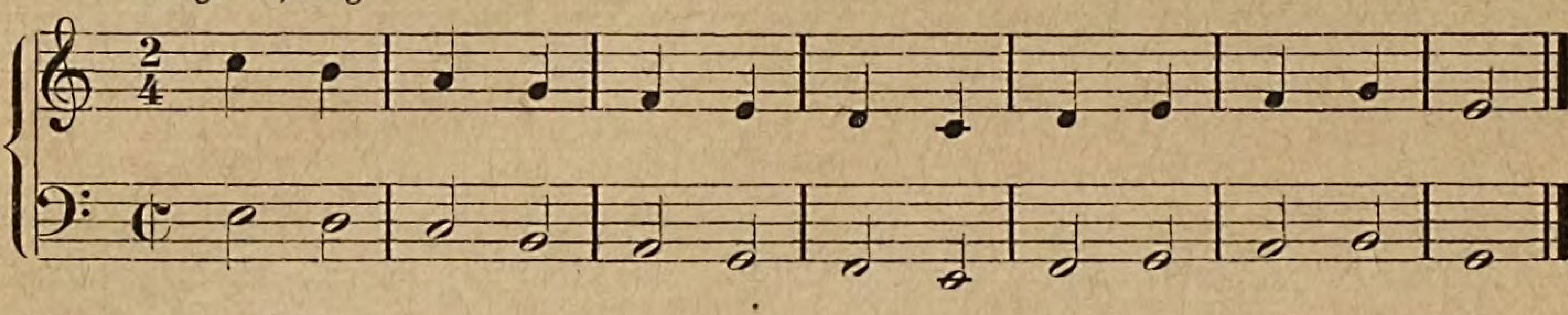
Triolen im $^2/_4$ Takte.
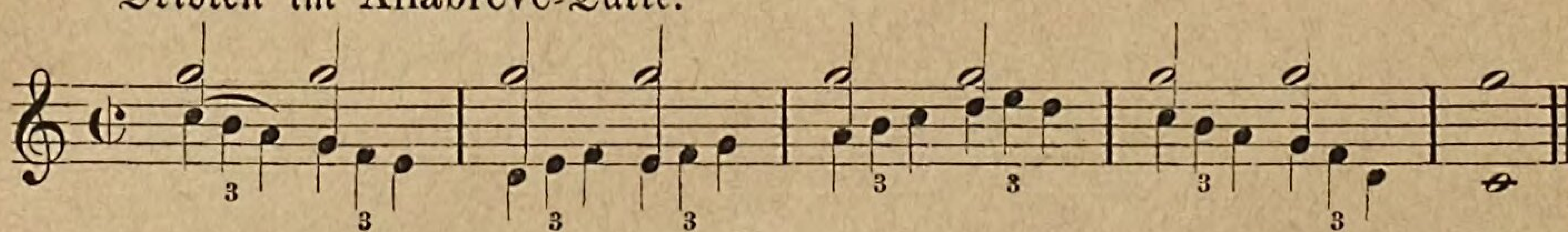


§ 19. Der Allabreve=Takt.

wird bezeichnet mit ₵ ($^2/_2$). Der Strich durch das C (Zeichen für den ganzen Takt) deutet an, daß die Taktteile doppelt so schnell als im $^4/_4$ Takt zu nehmen sind. In rhythmischer Hinsicht ist der Allabreve=Takt mit dem $^2/_4$ Takt gleich.

Vergleichung.
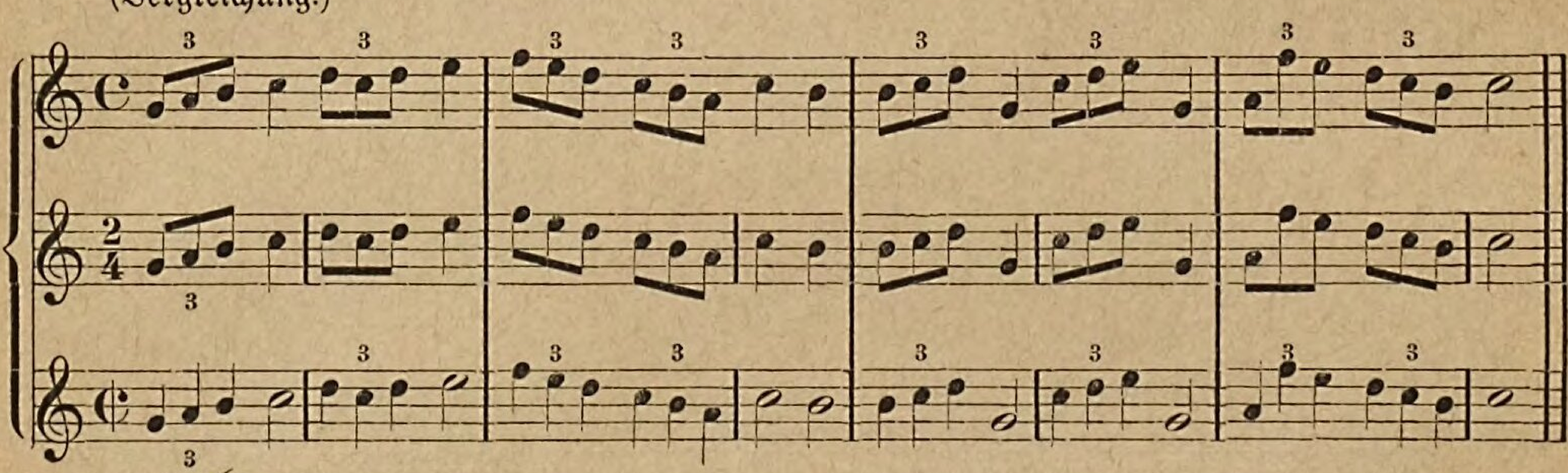


Triolen im Allabreve=Takte.



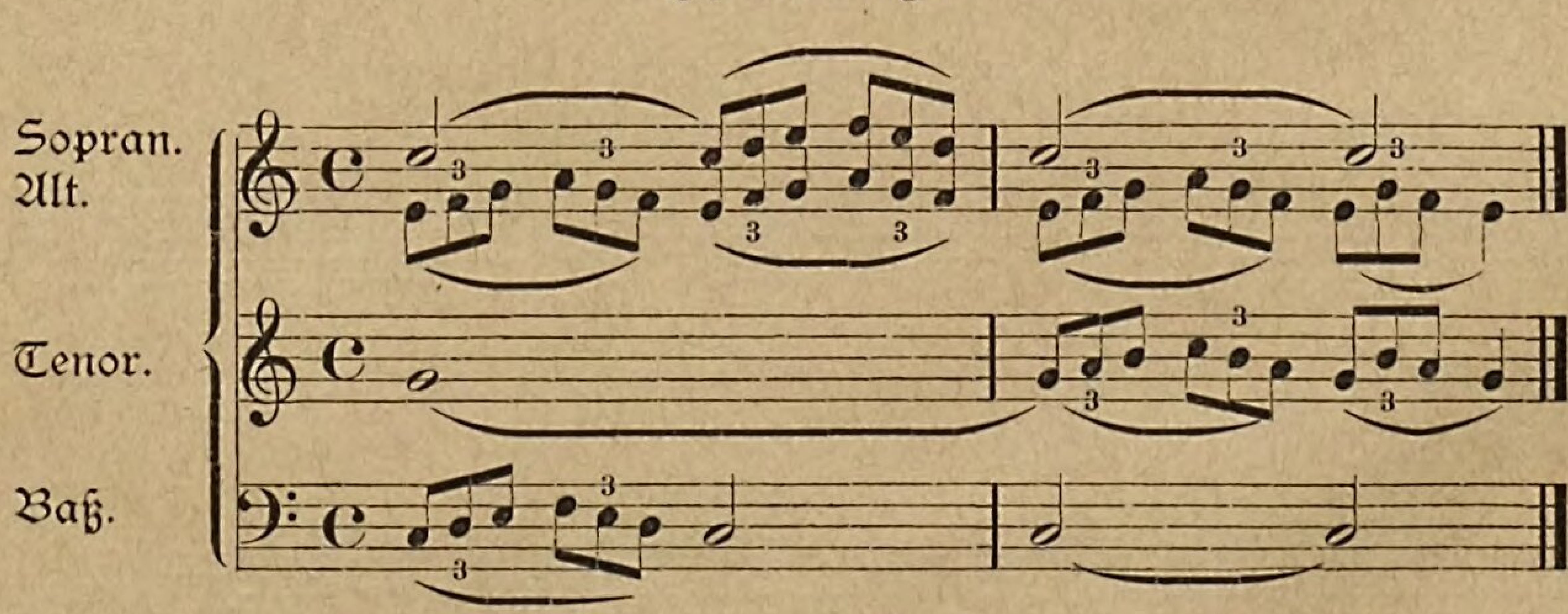
Rhythmische Leseübungen.

(Vergleichung.)
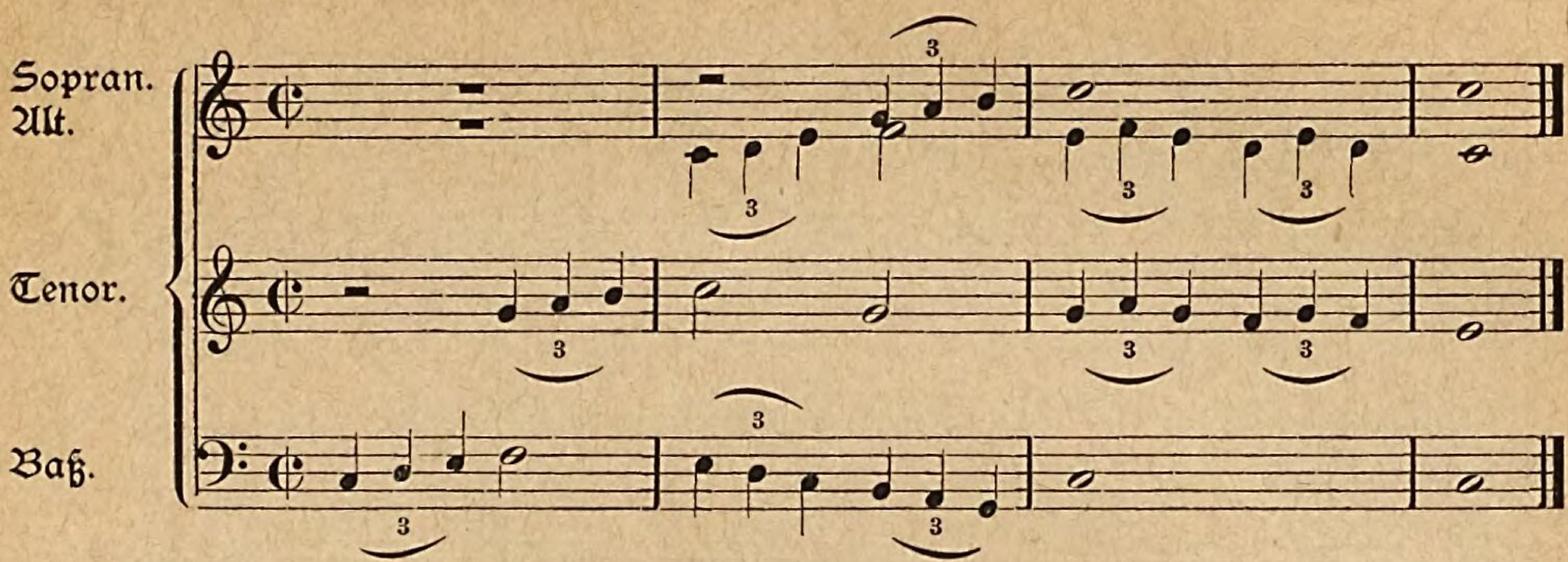


Diese Übung auch im Baßschlüssel.

Chorübung.

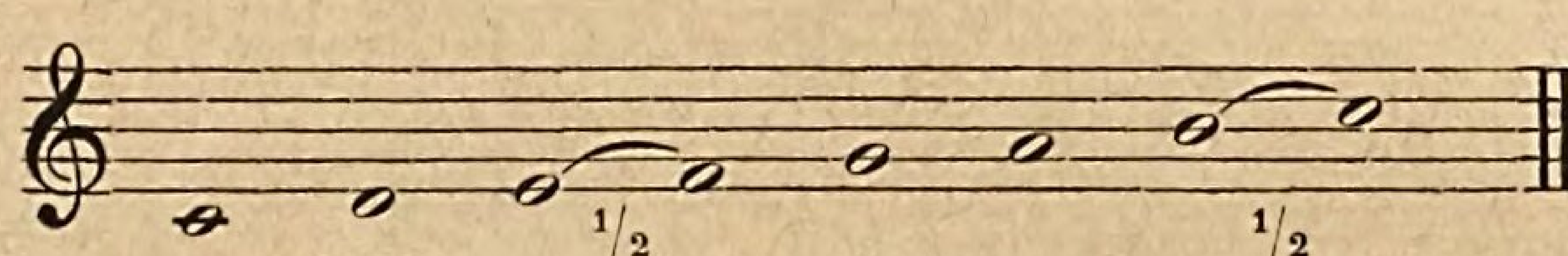


Dieses Beispiel wird auch im Allabreve=Takte an die Schultafel geschrieben.



§ 20. Die Chromatik.

Wir haben unsere bisherigen Übungen nur innerhalb der C dur-Tonleiter vorgenommen. Diese Tonleiter schreitet, wie bekannt, in Ganz- und Halbtönen fort.



Die Töne von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe sind Halbtöne. Diese Tonleiter ist die alte jonische Kirchentonart.

Wie wir hier von der 3. zur 4. Stufe Intervallschritte finden, zwischen denen kein Ton mehr Platz hat, so können wir auch eine ganze Tonleiter bilden, bei der von Ton zu Ton dasselbe stattfindet. Man nennt das die chromatische Tonleiter.

Die diatonische Tonleiter schreitet also in Ganz- und Halbtönen fort, während die chromatische Tonleiter nur in Halbtönen fortschreitet.

Zwischen zwei Ganztönen hat immer ein Halbton Platz, was zwischen zwei Halbtönen nicht der Fall ist.

Die bisher bekannten Töne nennen wir Stammtöne, die neuzubildenden abgeleitete Töne.

Die Neubildung dieser Töne geschieht durch Voranstellung eines Versetzungszeichens. Wir besitzen zwei solche Versetzungszeichen:

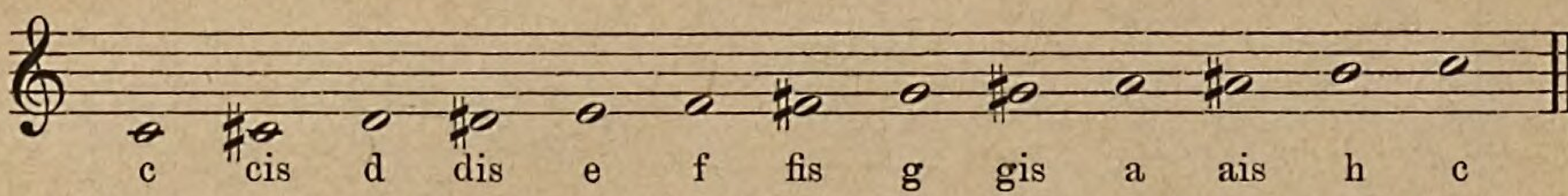
♯ (Kreuz) erhöht die Note um einen halben Ton;

♭ (Be) vertieft die Note um einen halben Ton.

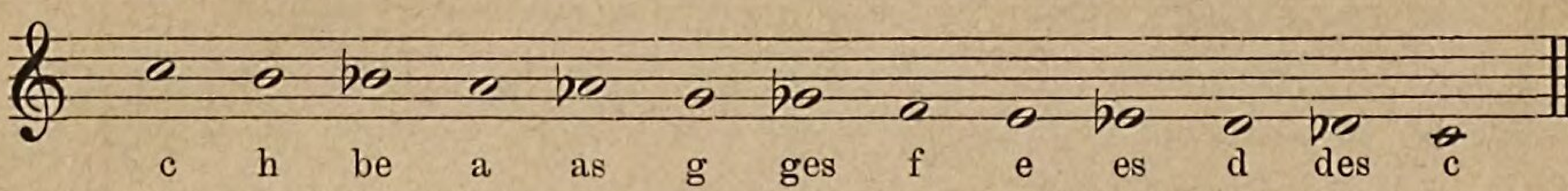
Diese Versetzungszeichen können im Verlaufe eines Tonstückes oftmals auftreten und gelten nur für den einen Takt, in dem sie stehen. Soll ein solches zufälliges Versetzungszeichen wieder aufgehoben werden, so wird ein ♮ (Quadratbe) Auflösungszeichen vor die betreffende Note gesetzt.

Durch die Voranstellung eines Versetzungszeichens verliert die Stammnote ihren Namen und zwar bilden wir die neuen Notennamen mit ♯ durch die Anhängung der

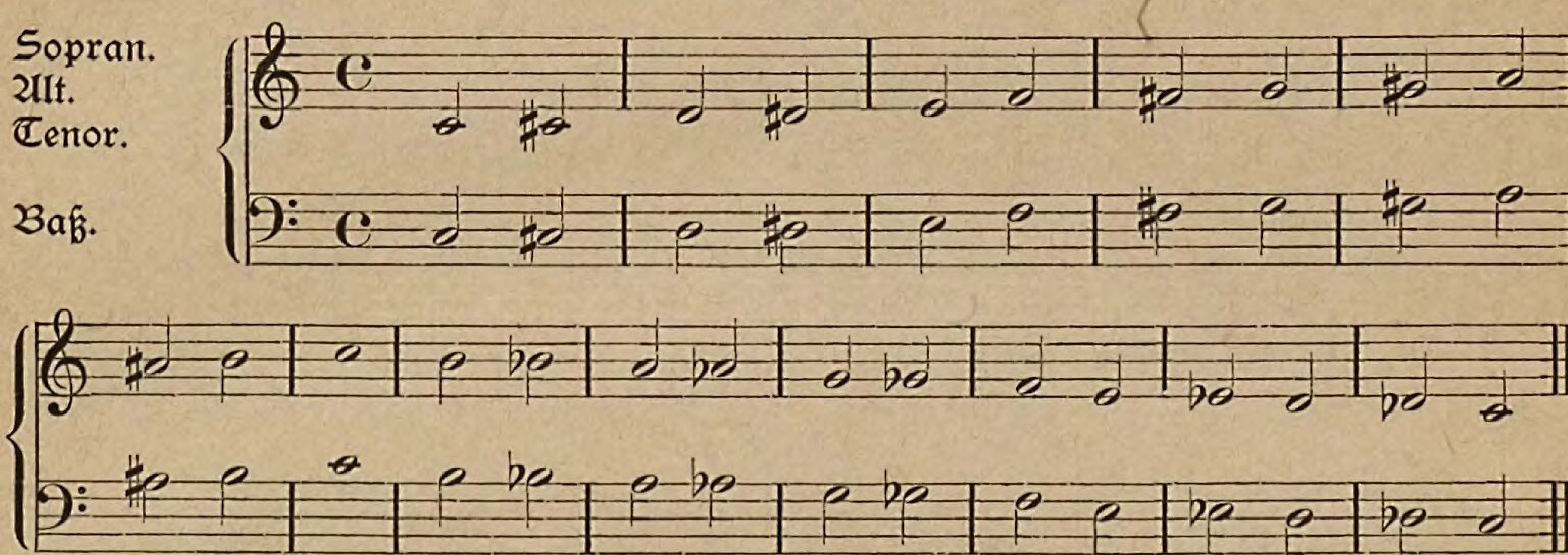
Silbe **is**, mit ♭ durch Anhängung der Silbe **es** oder des Buchstaben **s**. Eine Ausnahme macht die Note h, aus der wir b (hes) ableiten. Die chromatische Tonleiter bewegt sich in den Stamm- und neugebildeten Tönen.



Zur Vergleichung sei besonders auf die Stimmschritte von e zu f und h zu c aufmerksam gemacht.



Singübung.

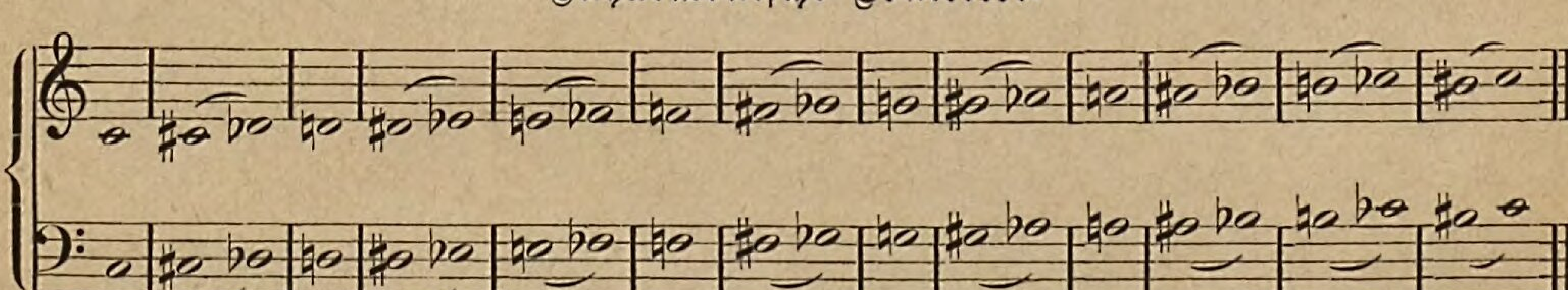


Durch eine Vergleichung dieser Tonreihen (chromatische Tonleiter) wird ersichtlich sein, daß gewisse Töne gleichen Klang haben. So z. B. des und cis. Man nennt das

Enharmonik,

d. h. Ungleichgeschriebenes mit Gleichklingendem.

Enharmonische Tonleiter.

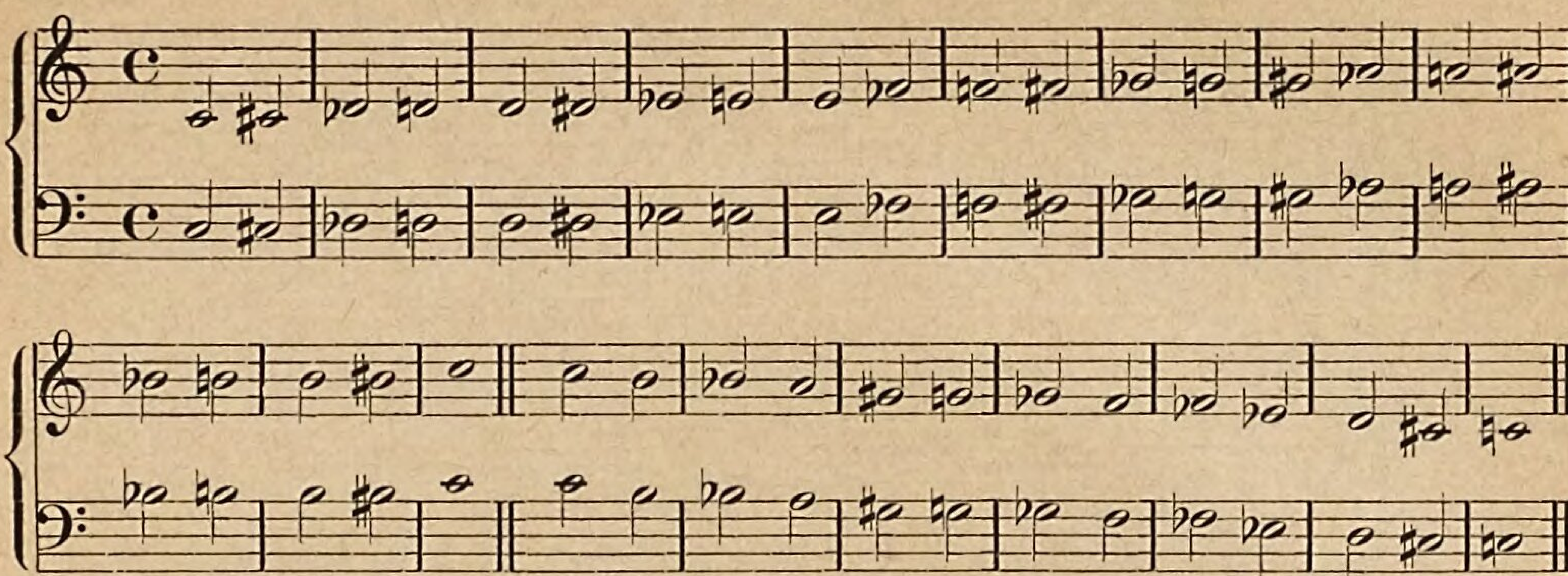


C cis und c des ist dem Klange nach gleich, doch steht das erhöhte cis auf derselben Stufe wie c; des dagegen auf der nächst höheren Stufe. Wir nennen die erstere Art von halbem Ton:

k l e i n e n H a l b t o n, die zweite Art g r o ß e n H a l b t o n.

(Dies ist auch an anderen Tönen zu demonstrieren.)

Singübungen.



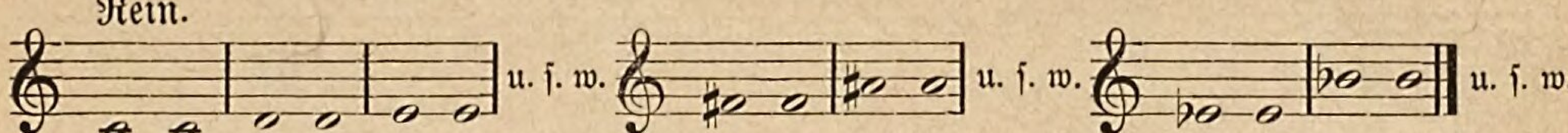
Solche ähnliche Übungen sind an die Tafel zu schreiben, von dem Lernenden ins Heft einzutragen und fleißig zu singen; dies gilt für alle Intervallübungen.

§ 21. Fortsetzung der Intervallenlehre.

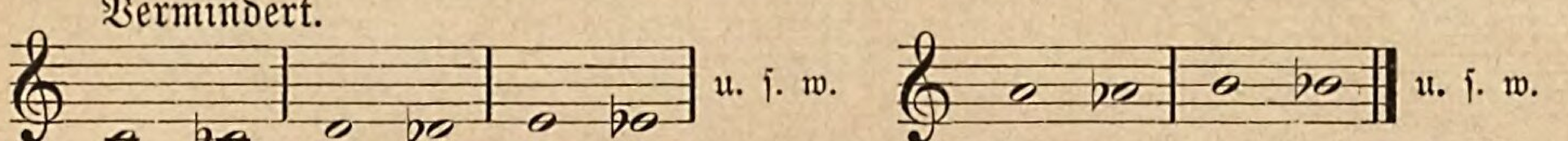
Prim.

Wir unterscheiden reine (gleiche Töne), verminderte (einfach erniedrigte Töne) und übermäßige (einfach erhöhte Töne) Primen.

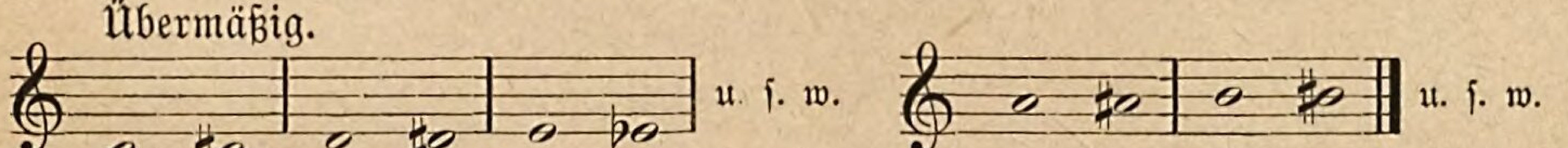
Rein.



Vermindert.
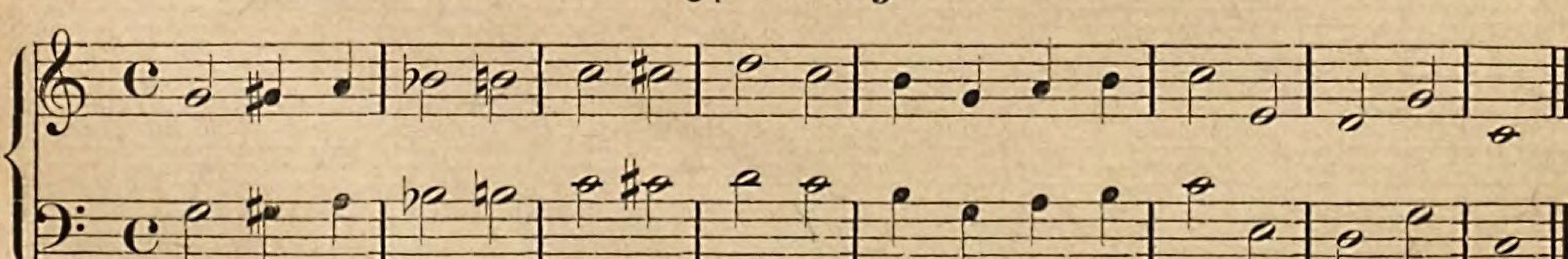


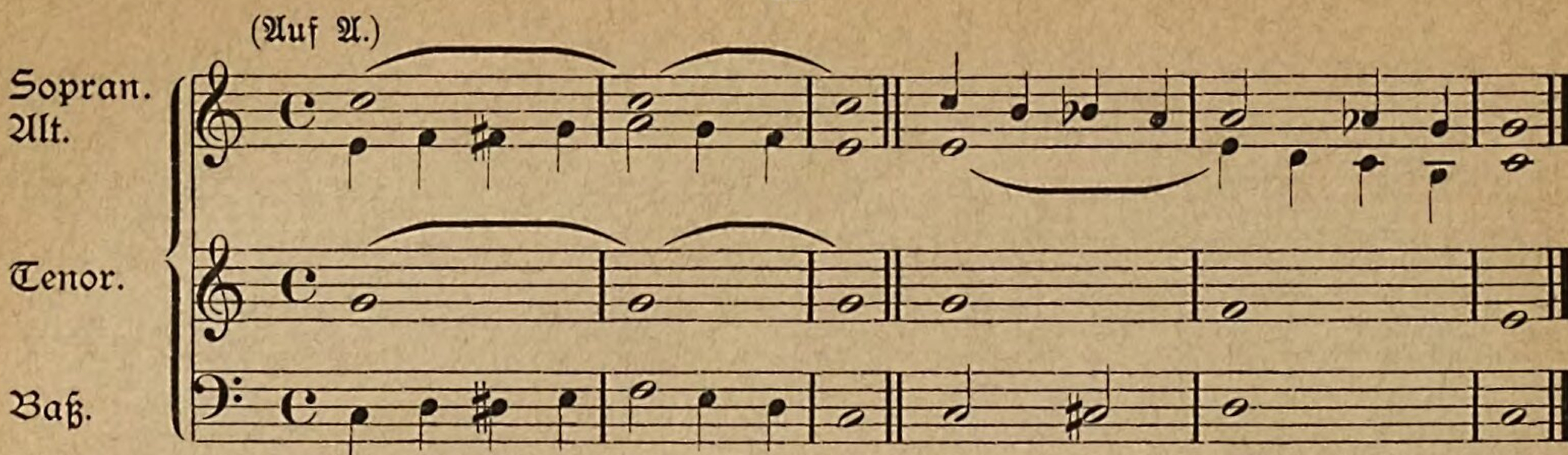
Übermäßig.
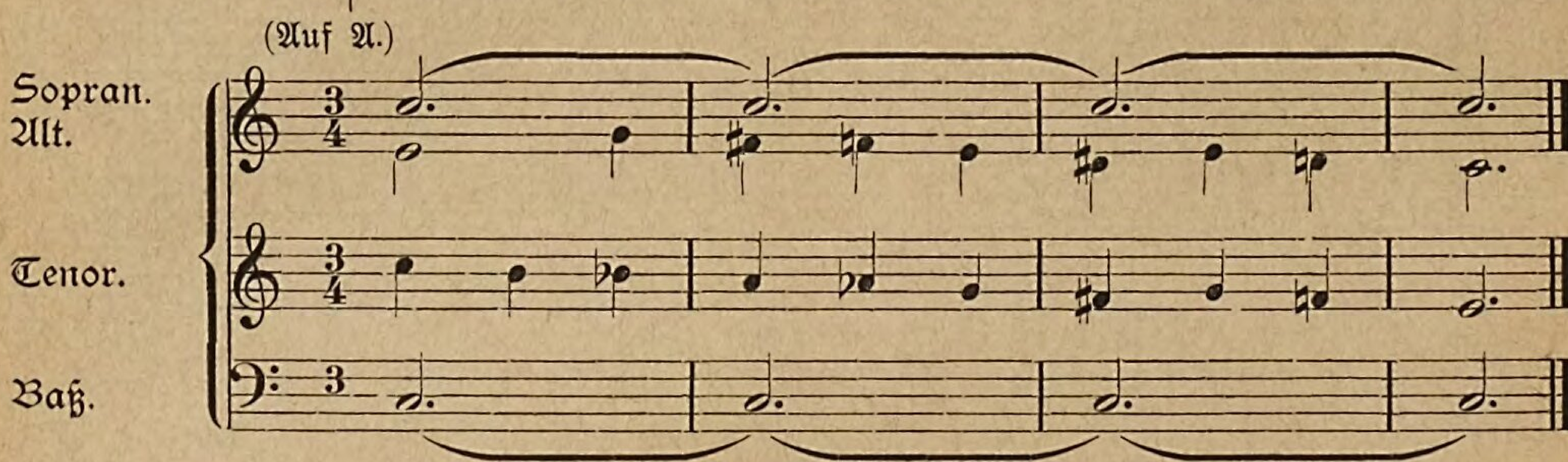


Diese wie alle folgenden Intervallen sind systematisch geordnet nach den Tönen der enharmonischen Tonleiter zu suchen und einzutragen. Diese aufgezeichneten Intervallen bilden zugleich das Gesangs-Übungsmaterial.

Chorübung.

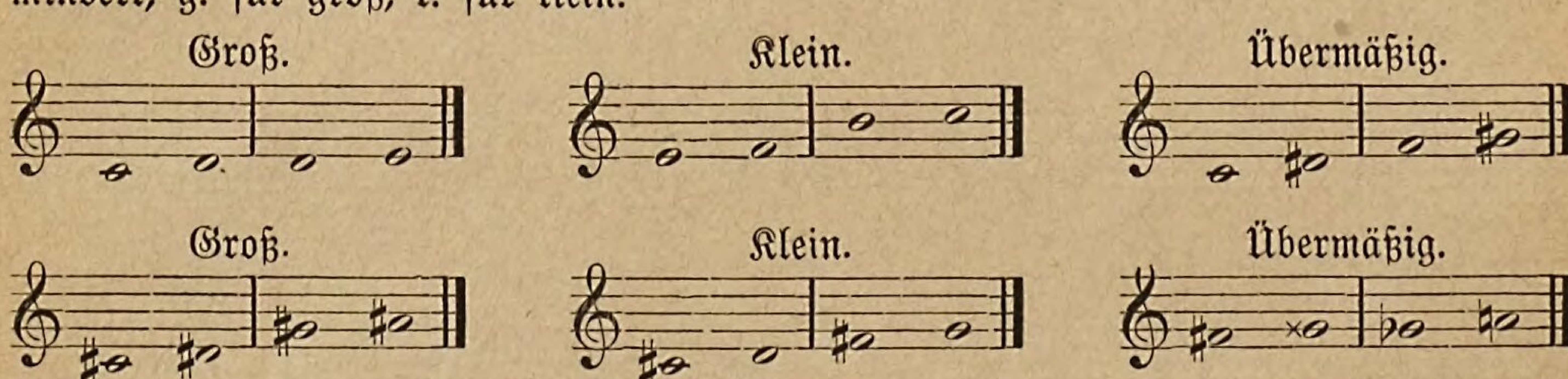






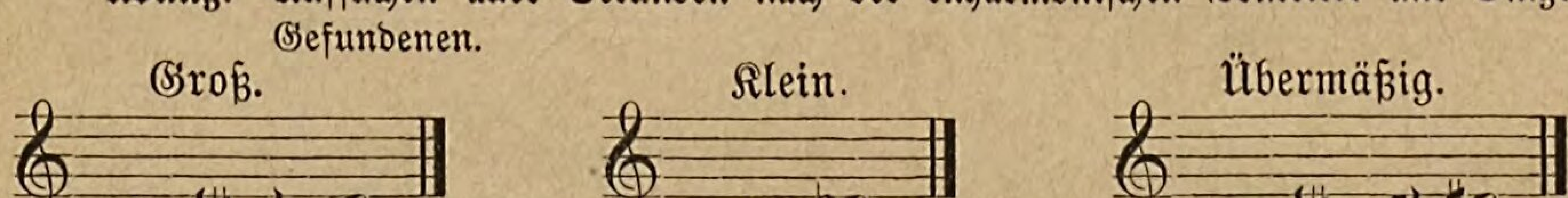
Sekund.

Wir unterscheiden große, kleine und übermäßige Sekunden. Abkürzungen, welche ein für allemal gelten: r. für rein, ü. für übermäßig, v. für vermindert, g. für groß, k. für klein.

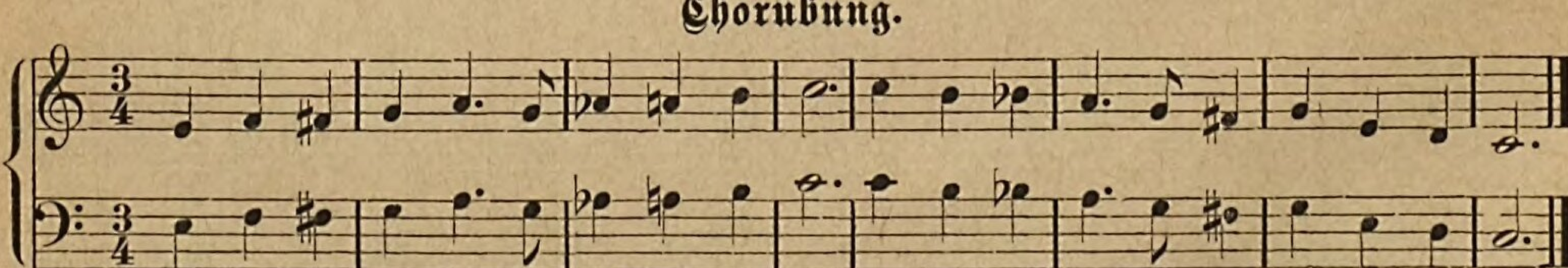


Zwischen dem großen Sekundschritt liegt immer ein halber Ton, so daß dieses Intervall aus drei aneinanderliegenden Halbtönen besteht.

Übung. Aufsuchen aller Sekunden nach der enharmonischen Tonleiter und Singen des Gefundenen.



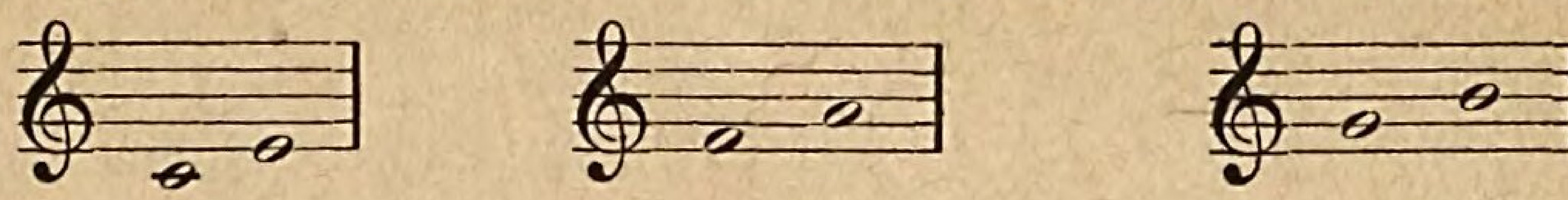
Chorübung.



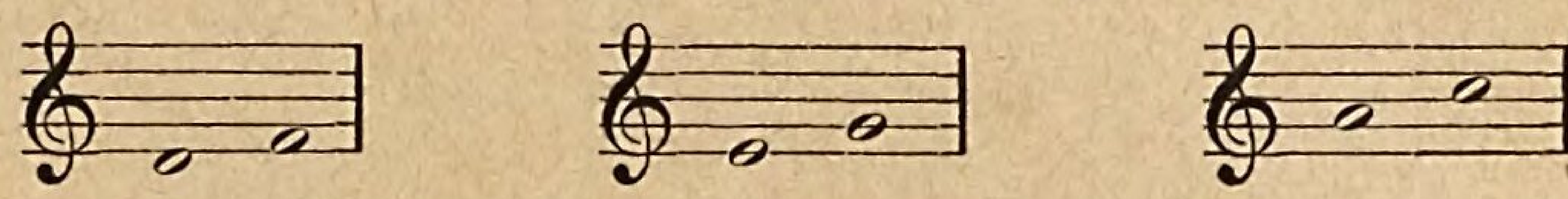
Weitere Beispiele an die Schultafel schreiben.

Terz.

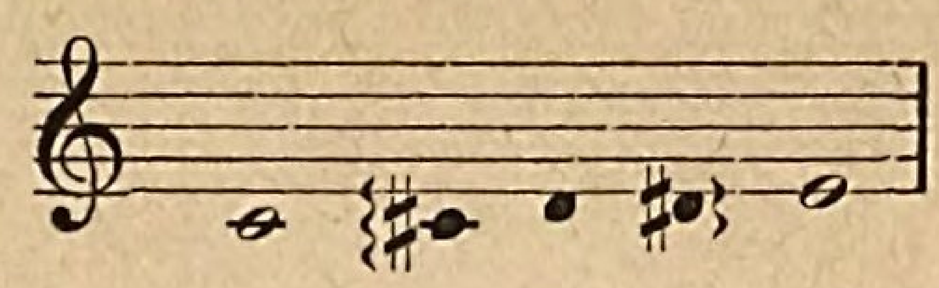
Wir unterscheiden große und kleine Terzen. In der Tonleiter finden wir große Terzen von der I. zur III., von der IV. zur VI., von der V. zur VII. Stufe.
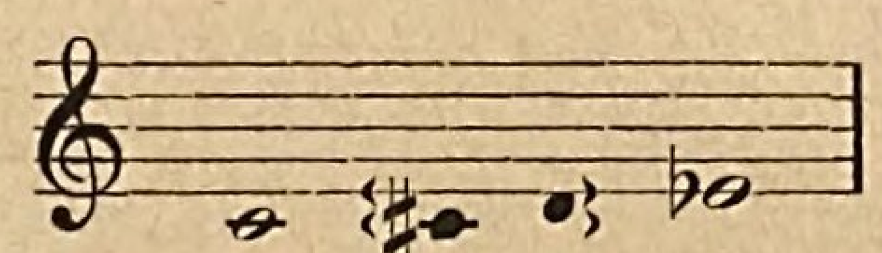


Kleine Terzen von der II. zur IV., von der III. zur V., von der VI. zur VIII. Stufe.



Zwischen dem Stimmschritte einer großen Terz liegen 3 chromatische Töne:

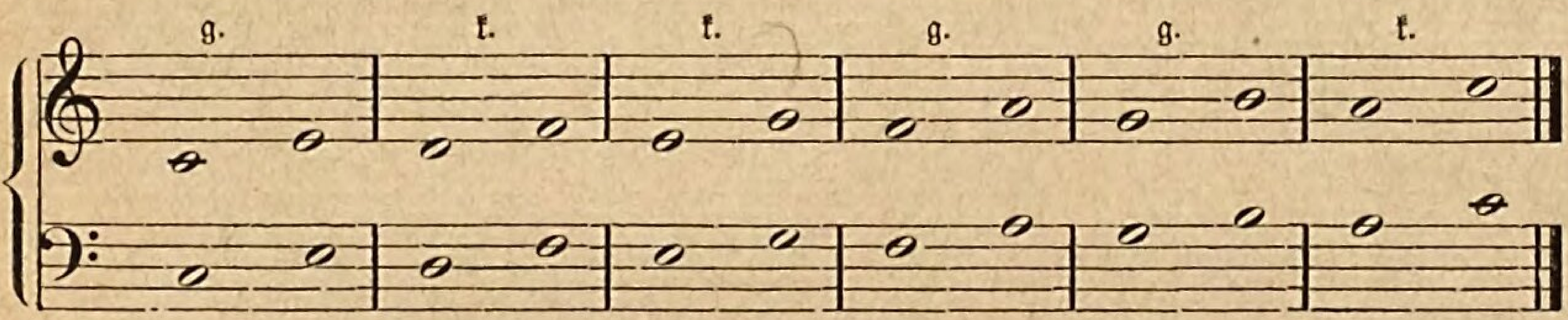


Zwischen dem Stimmschritte einer kleinen Terz liegen 2 chromatische Töne:
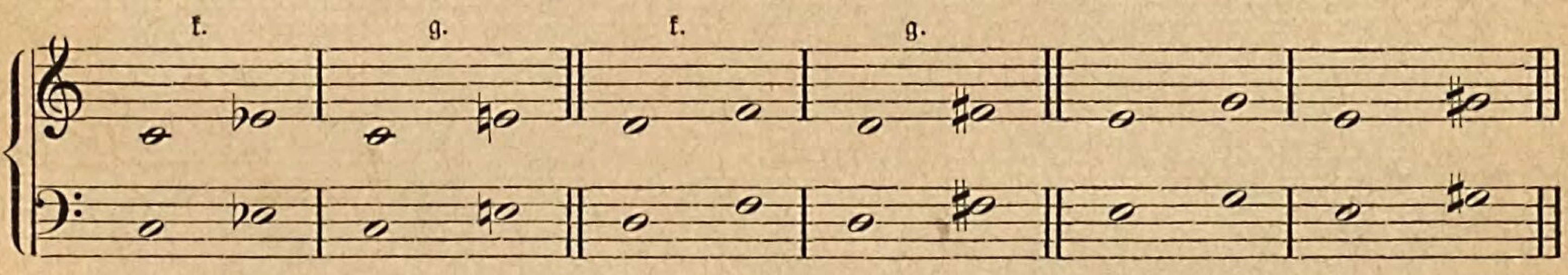


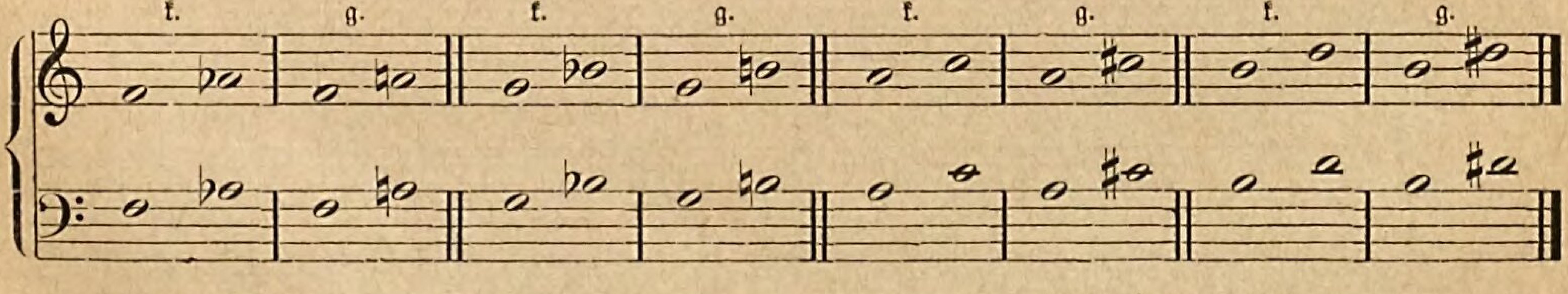
Von allen enharmonischen Tönen aufzusuchen.

Chorübung.



Auch rückwärts zu singen.





Von allen enharmonischen Tönen aus einzutragen und zu singen.

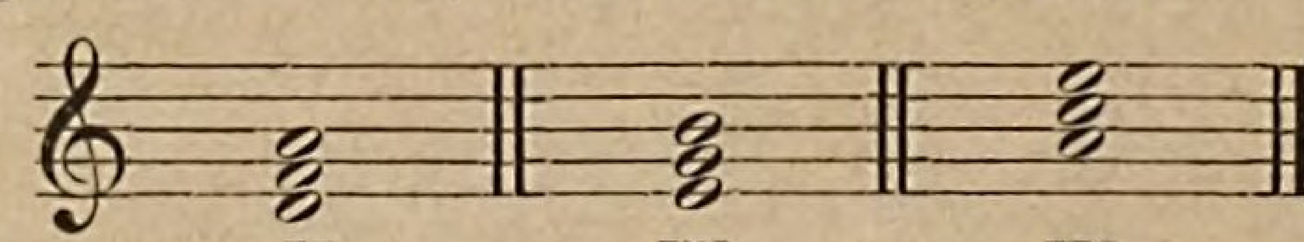
§ 22. Dur und Moll.

Ein jeder Dreiklang besteht aus Grundton, Terz und Quinte. Ist die Terz vom Grundtone aus groß, so nennen wir diesen Dreiklang Dur=Dreiklang oder den großen Dreiklang. Ist die Terz vom Grundtone aus klein, so nennen wir diesen Dreiklang Moll=Dreiklang oder den kleinen Dreiklang. In der Tonleiter finden sich große Dreiklänge auf der I., IV. und V. Stufe:



I. IV. V.

Kleine Dreiklänge auf der II., III. und VI. Stufe:



II. III. VI.

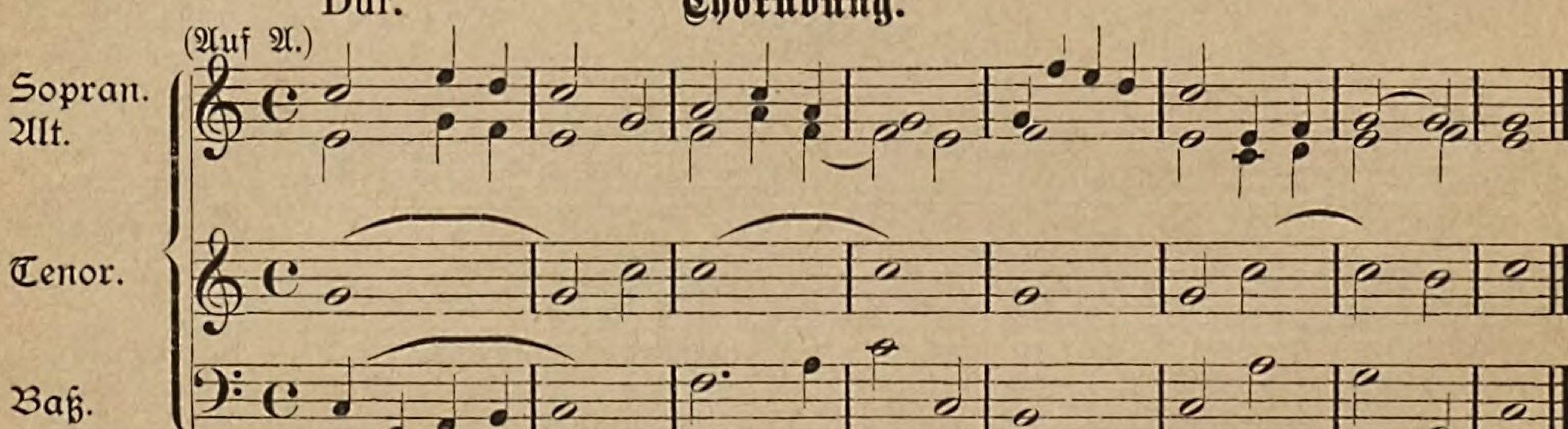
Gehörübungen.

Der Gesanglehrer spielt Dur= und Moll=Dreiklänge vor und läßt die Singenden deren Gattung bestimmen. Am besten verfährt man, indem man dem Schüler den Dur=Dreiklang als hell, den Moll=Dreiklang als dunkel bezeichnet.

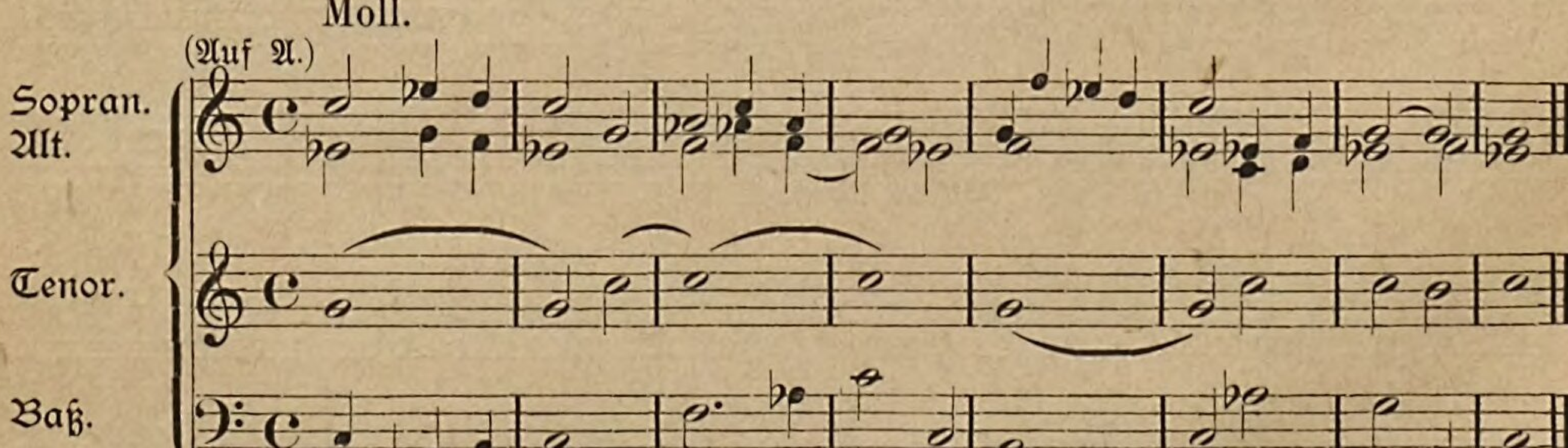
Die theoretischen Beispiele tragen sich die Baßsänger auf den Baßschlüssel über.

Chorübung.

Dur.
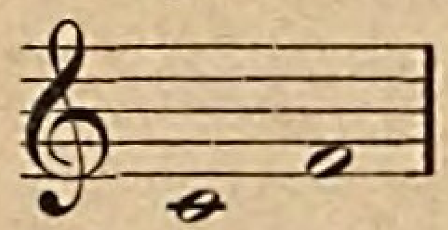


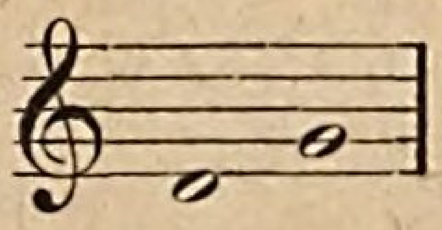
Moll.



Dur eignet sich zum Ausdrucke der Freude, des Jubels; Moll zum Ausdrucke des Leides und der Trauer.

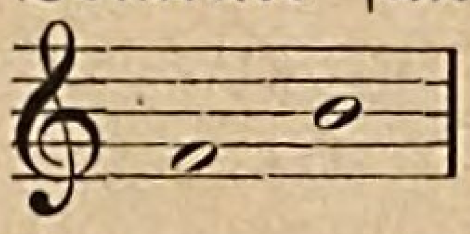
Die Quart.
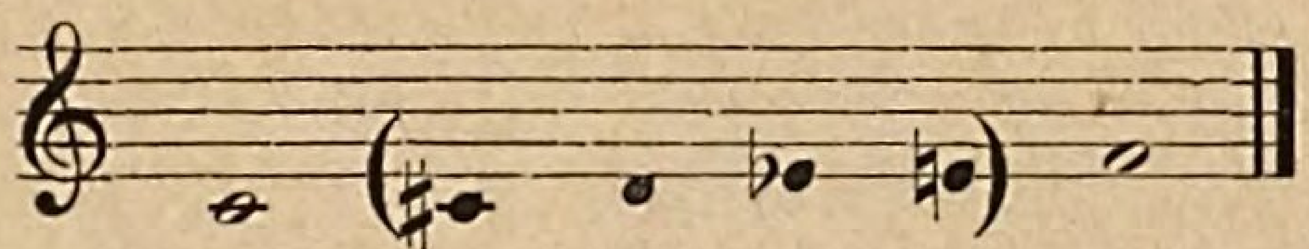
Wir unterscheiden reine, verminderte und übermäßige Quarten. In der Tonleiter finden wir reine Quarten
von der I. zur IV., von der II. zur V., von der III. zur VI., von der V. zur VIII. Stufe.

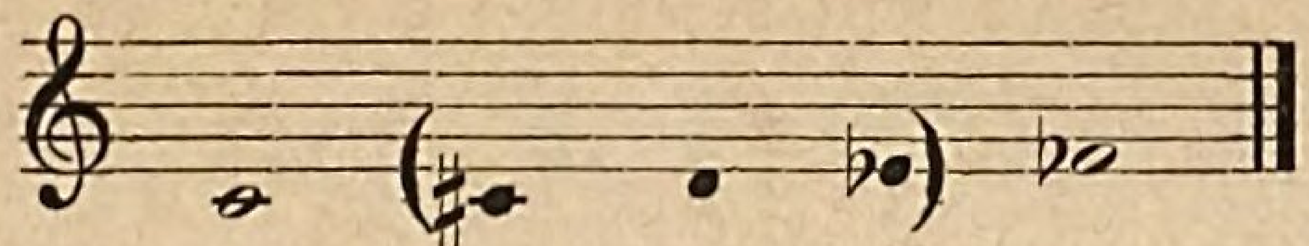



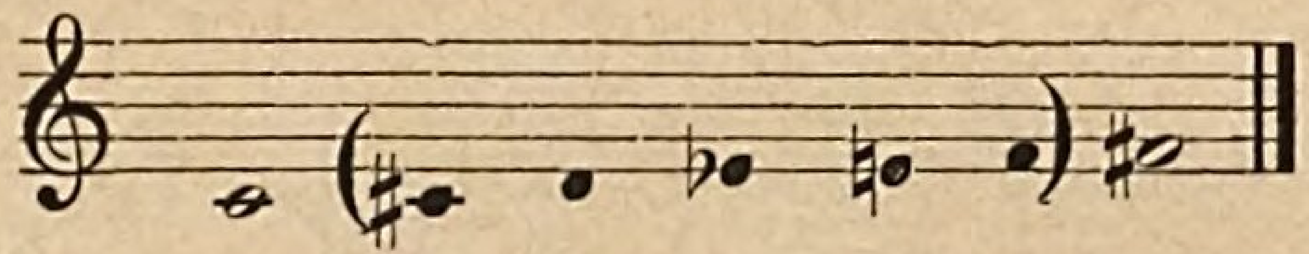


Von der IV. zur VII. Stufe der Tonleiter findet sich die übermäßige Quarte, auch Tritonus genannt.

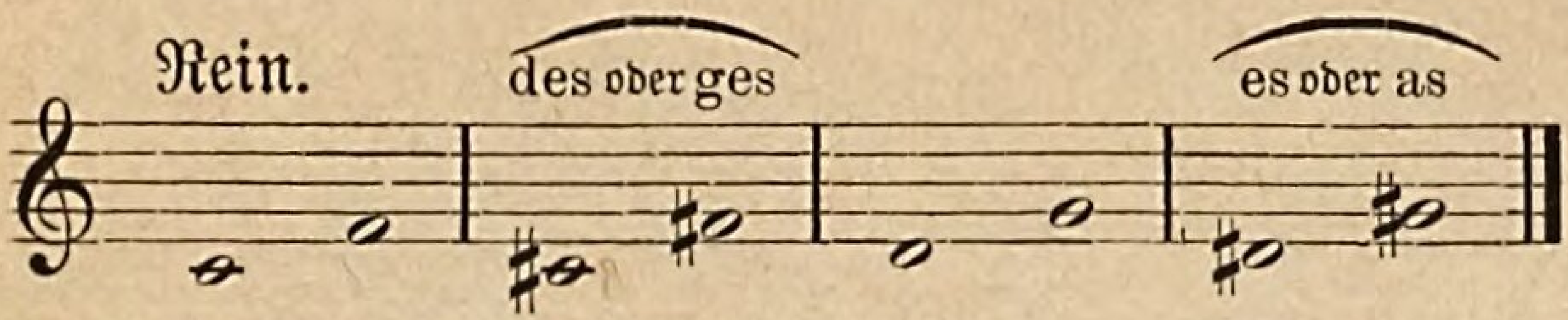


Rein.  also 6 chromatische Töne.

Vermindert.  also 5 chromatische Töne.

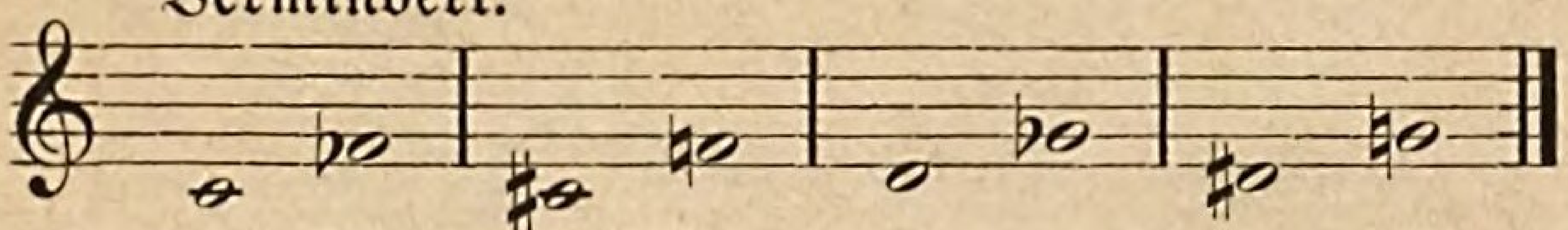
Übermäßig.  also 7 chromatische Töne.

Rein.



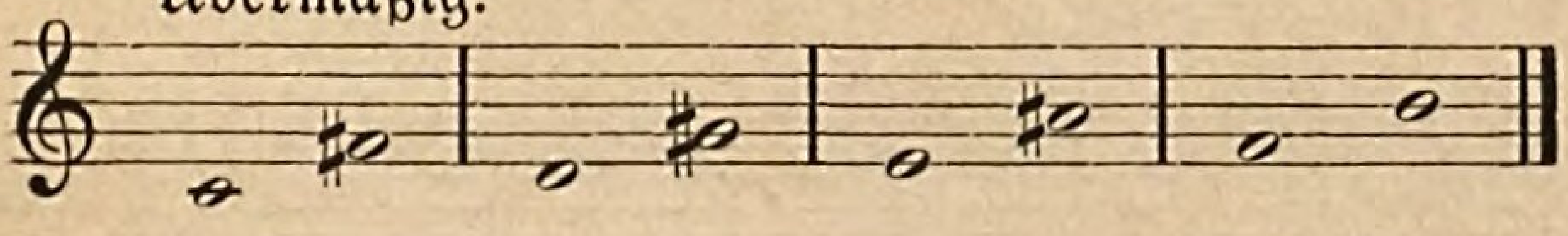
Von allen Tönen der enharmonischen Tonleiter.

Vermindert.
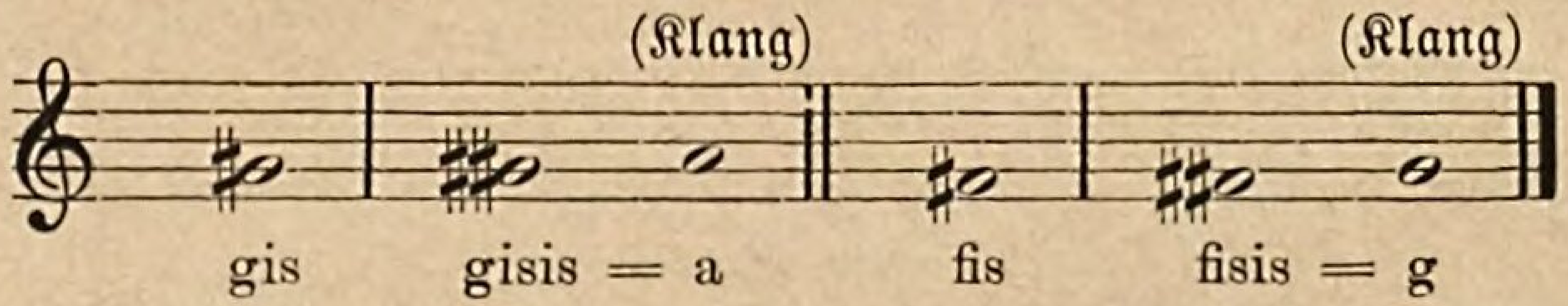


Von allen Tönen der enharmonischen Tonleiter.

Übermäßig.



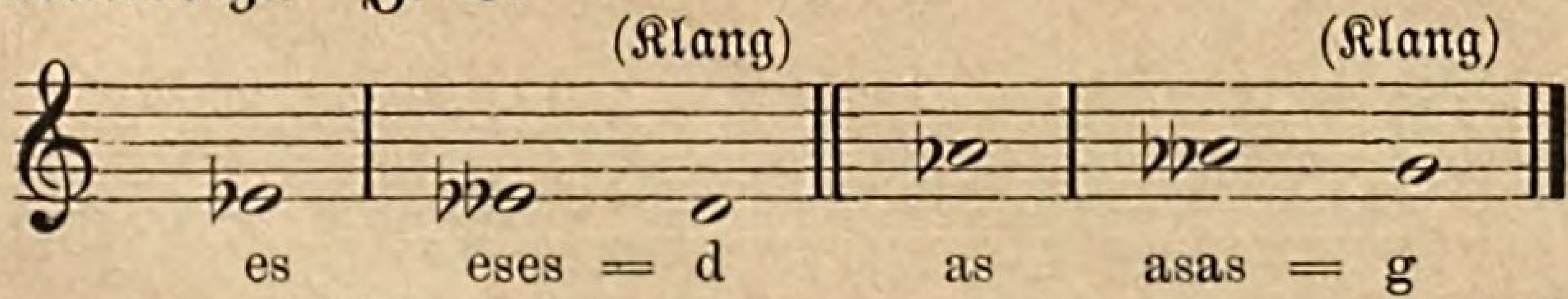
Von allen Tönen der enharmonischen Tonleiter.

Kommt vor einem Ton ein Doppelkreuz (♯♯ auch ×) zu stehen, so erhöht das 2. Kreuz die Note abermals um einen halben Ton. Z. B.



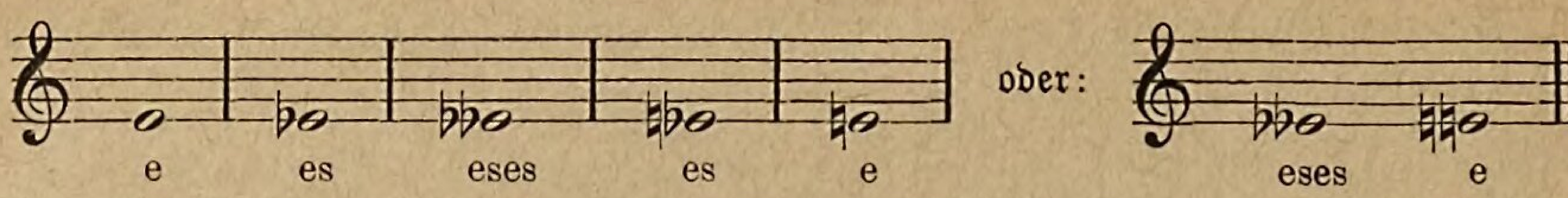
u. s. w.

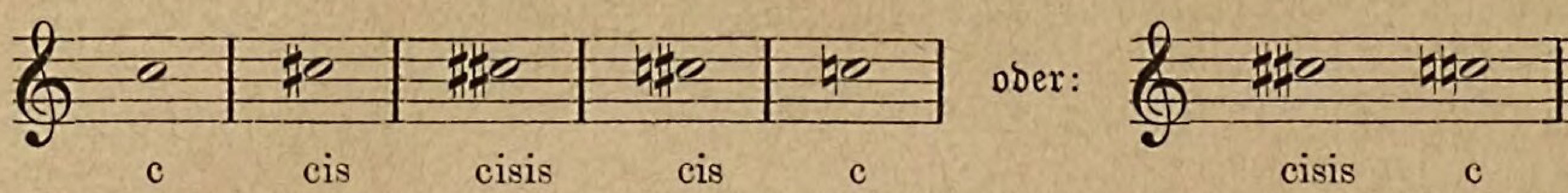
Steht vor einem Tone ein Doppelbe (♭♭), so wird die Note um einen weiteren halben Ton erniedrigt. Z. B.



u. s. w.

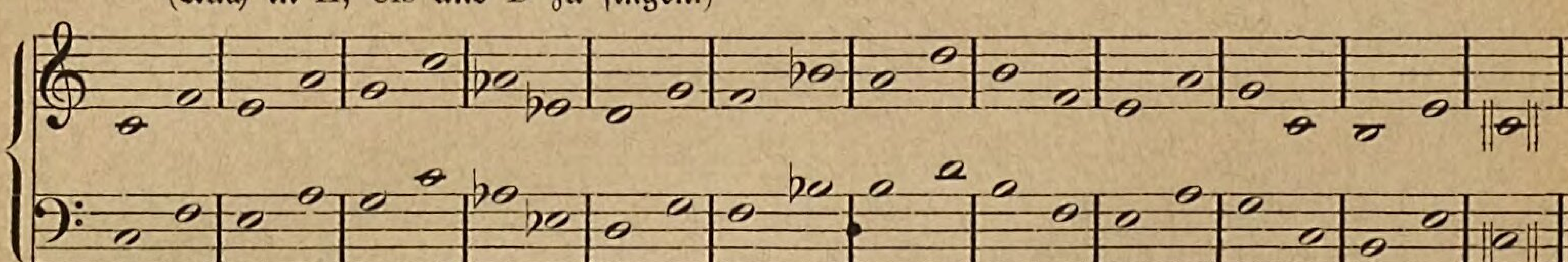
Bei der Zurückführung in den Stammton sind in diesen Fällen zwei Auflösungszeichen zu setzen. Z. B.



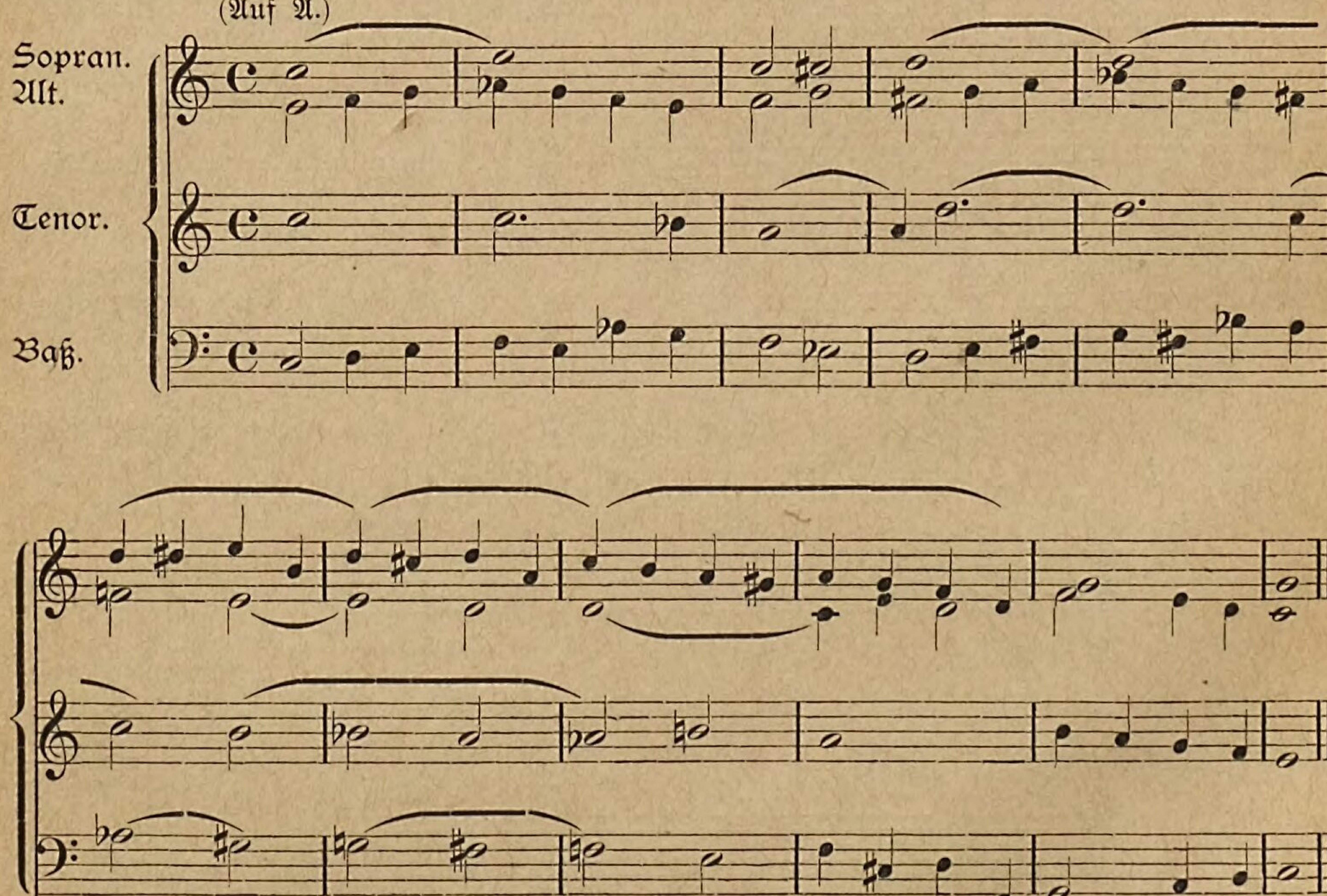


Chorübungen.

(Auch in H, Cis und D zu singen.)

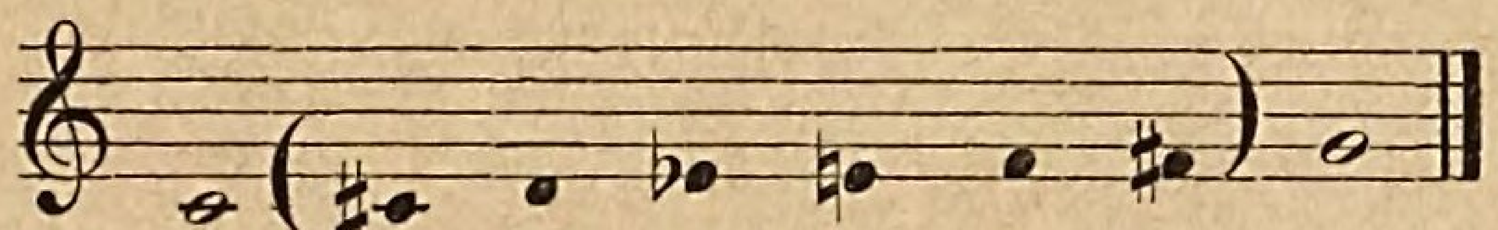


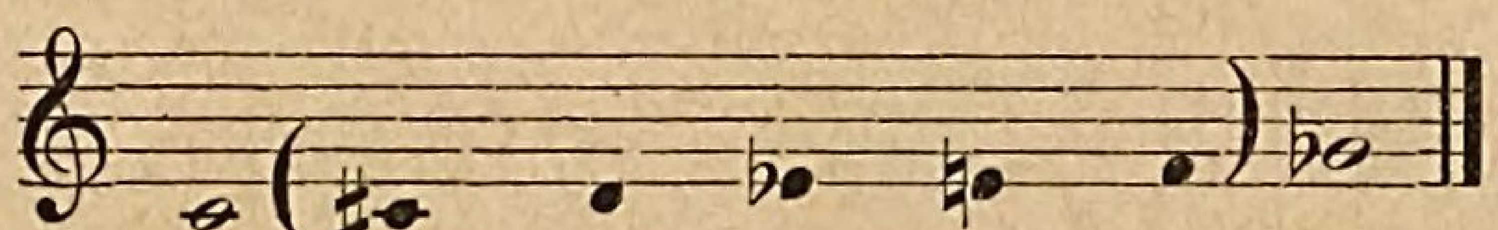
(Auf A.)

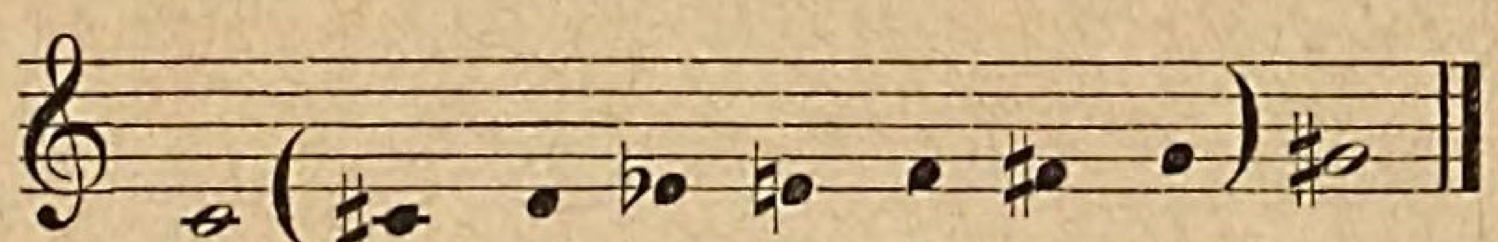


Die Quinte.

Wir unterscheiden reine, verminderte und übermäßige Quinten. In der Tonleiter finden wir lauter reine Quinten mit Ausnahme auf der 7. Stufe, auf welcher das Intervall der verminderten Quinte steht.

Rein.  also 8 chromatische Töne.

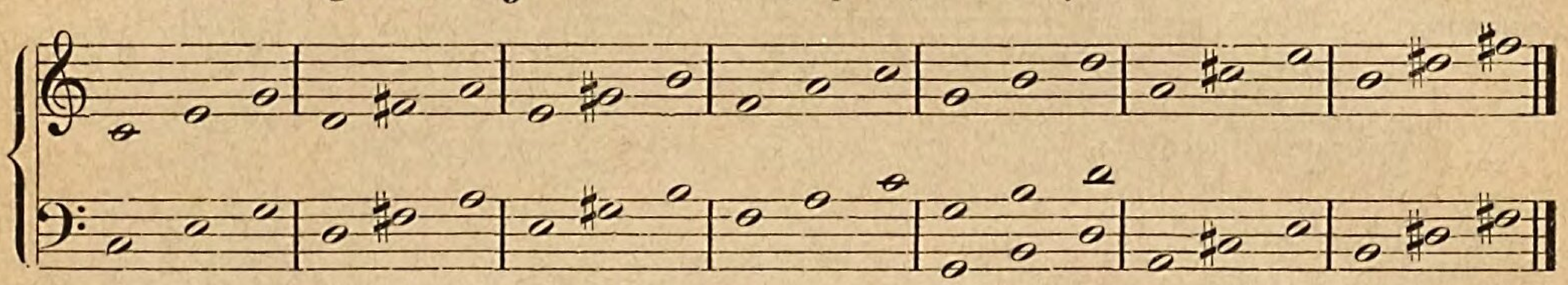
Vermindert.  also 7 chromatische Töne.

Übermäßig.  also 9 chromatische Töne.

Von allen Tönen der enharmonischen Tonleiter zu suchen, das Gefundene bildet das Singübungsmaterial.

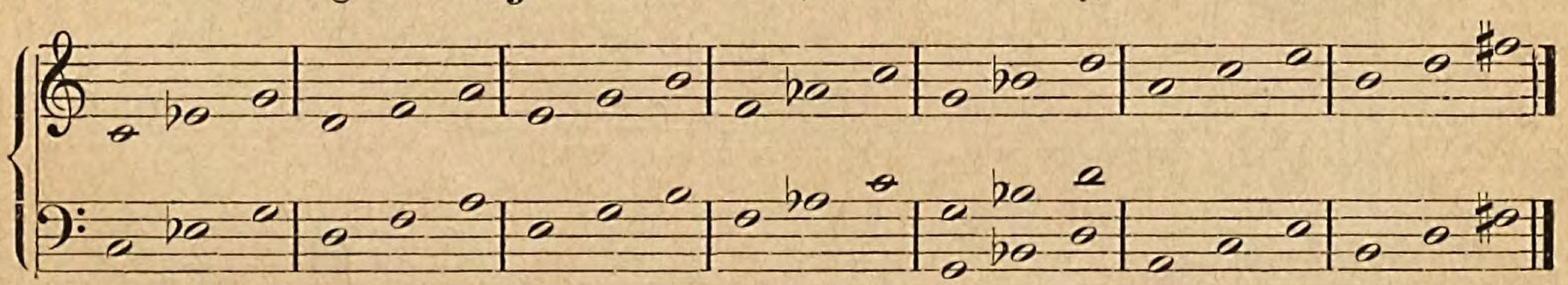
Übung des Dreiklanges.

I. **Dur-Dreiklang.** Grundton, große Terz, reine Quint.



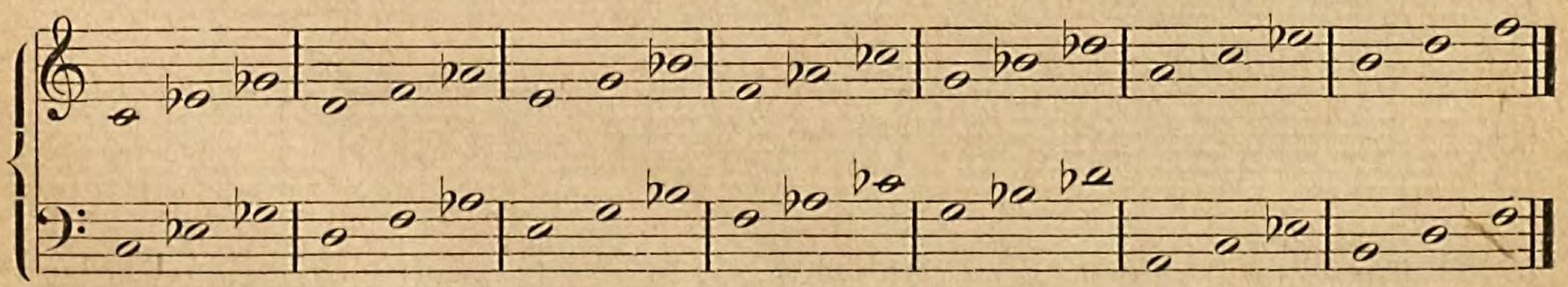
Von allen chromatischen Tönen aus.

II. **Moll-Dreiklang.** Grundton, kleine Terz, reine Quinte.



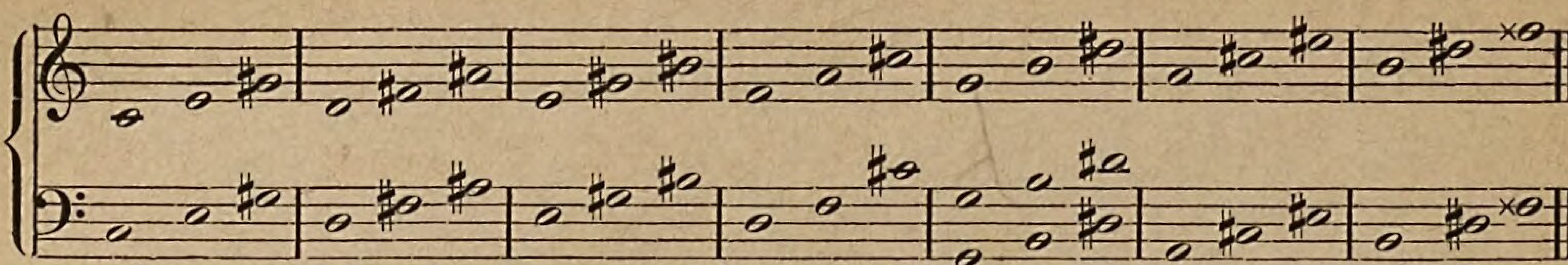
Von allen chromatischen Tönen aus.

III. **Verminderter Dreiklang.** Grundton, kleine Terz, verminderte Quinte.



Von allen chromatischen Tönen aus.

IV. **Übermäßiger Dreiklang.** Grundton, große Terz, übermäßige Quinte.



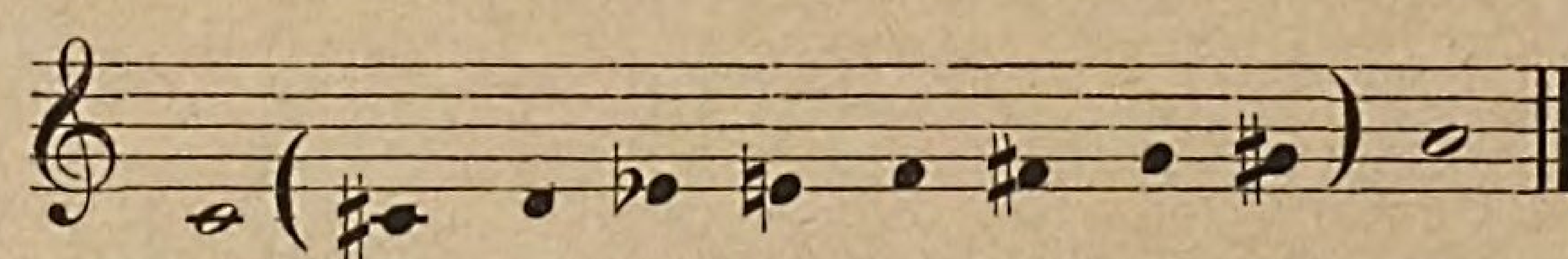
Von allen chromatischen Tönen aus.

Diese, sowie alle neugefundenen Übungen müssen mit großer Genauigkeit durchgesungen werden.

Sexte.

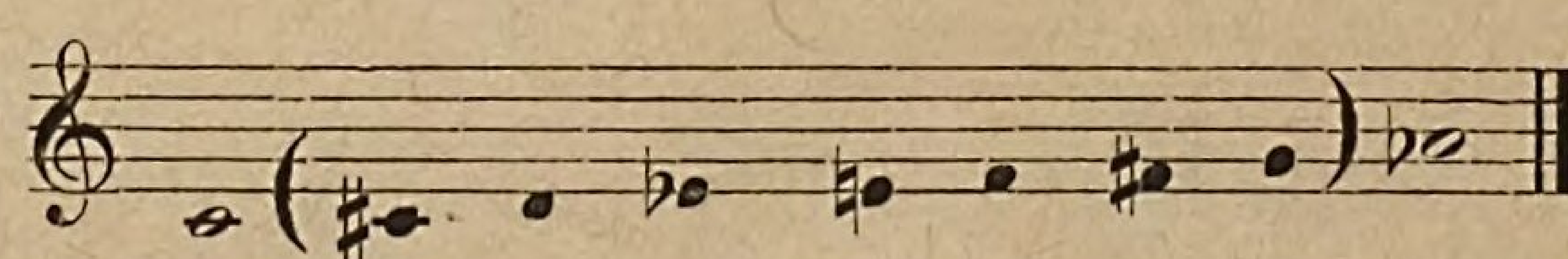
Wir unterscheiden große, kleine und übermäßige Sexten.

Groß.



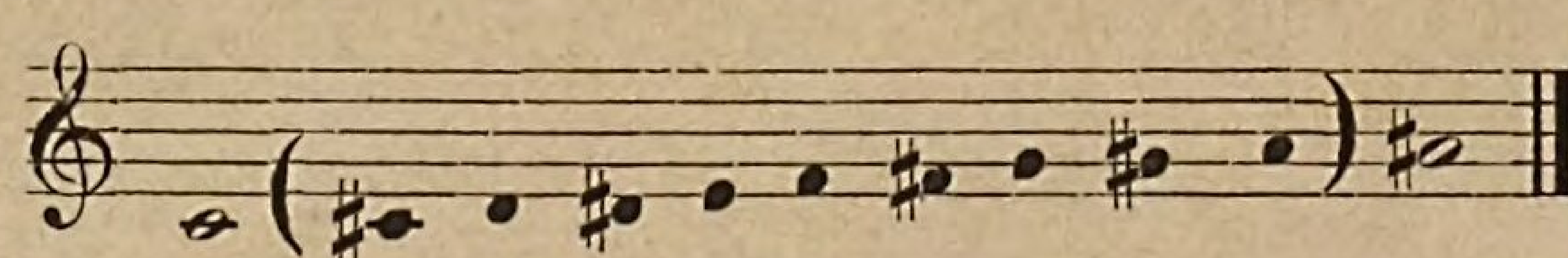
10 chromatische Töne.

Klein.



9 chromatische Töne.

Übermäßig.



11 chromatische Töne.

Von allen Tönen der enharmonischen Leiter zu suchen und zu singen.

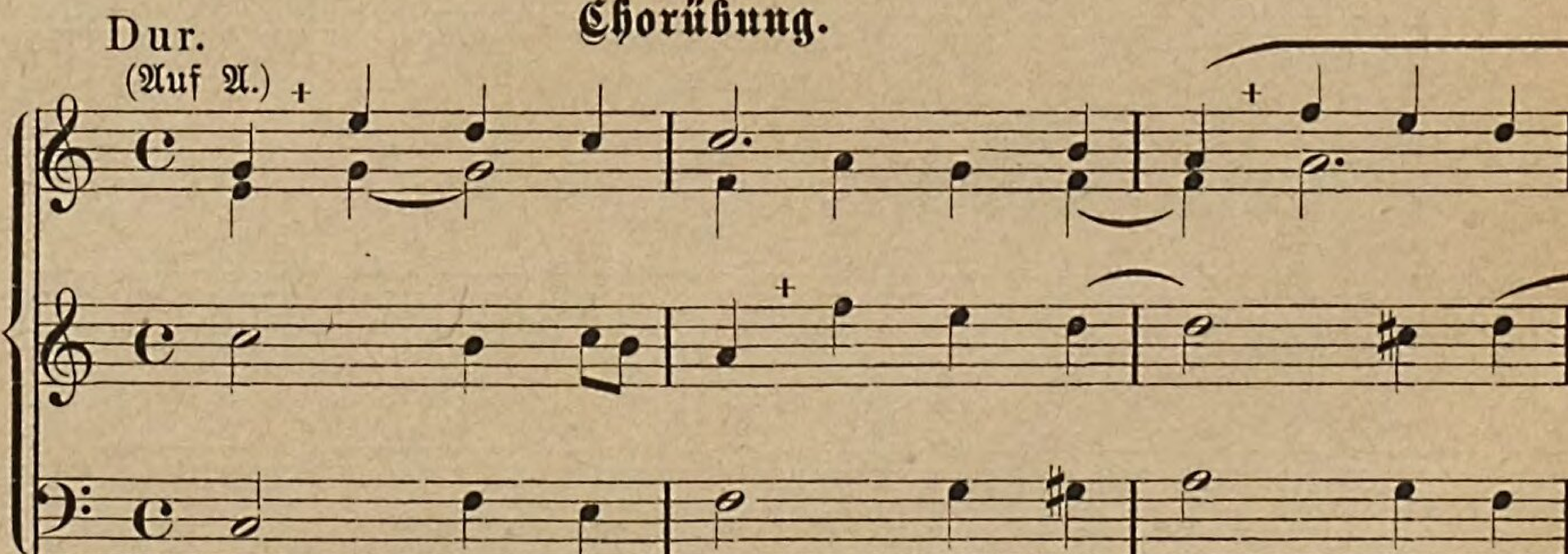
Chorübung.

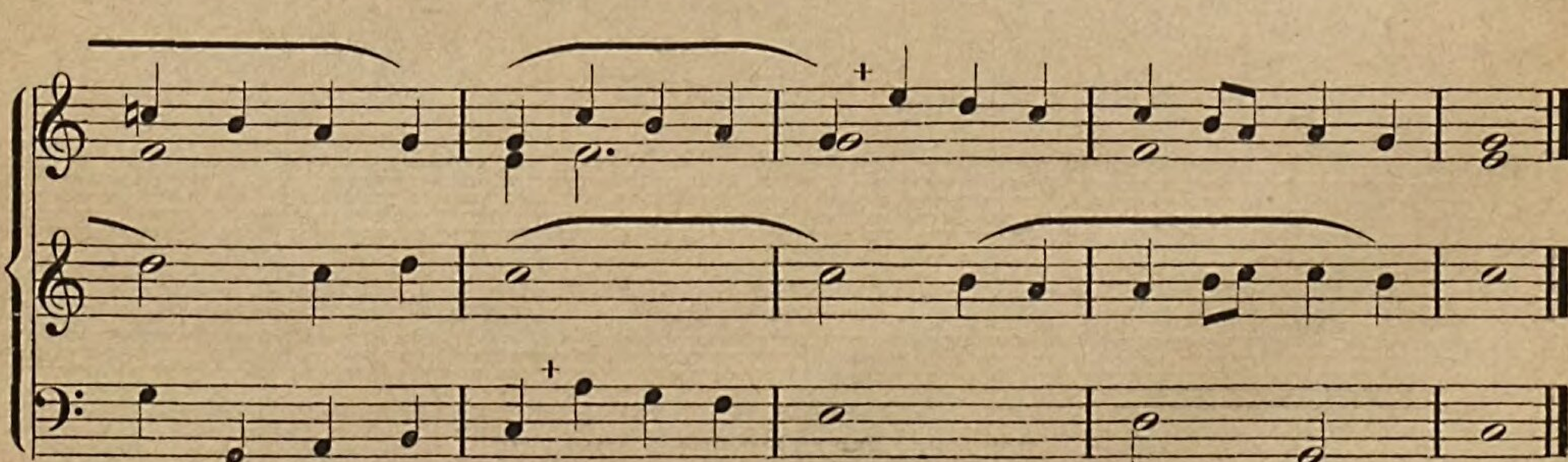
Dur.
(Auf A.)

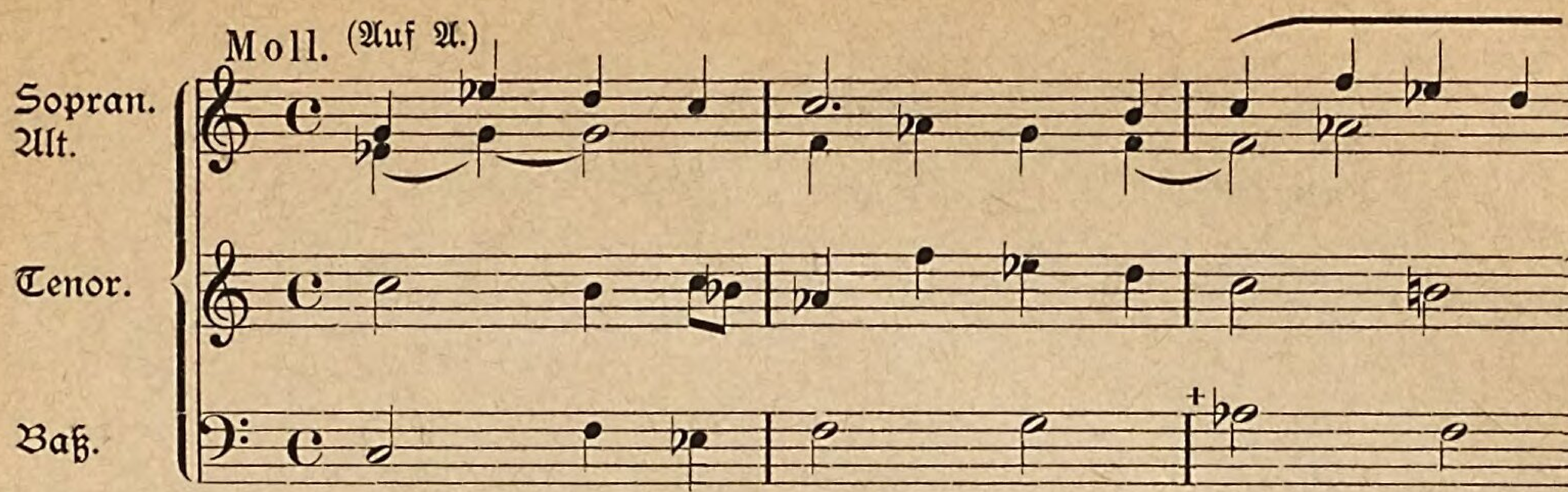
Sopran.
Alt.

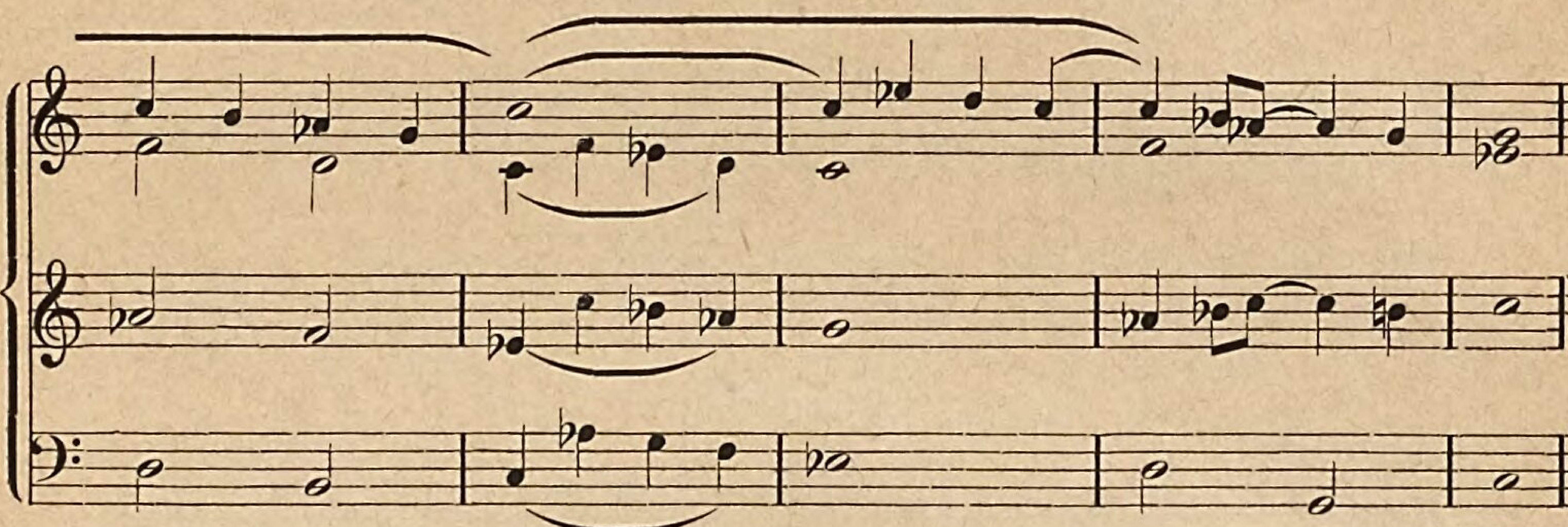
Tenor.

Baß.

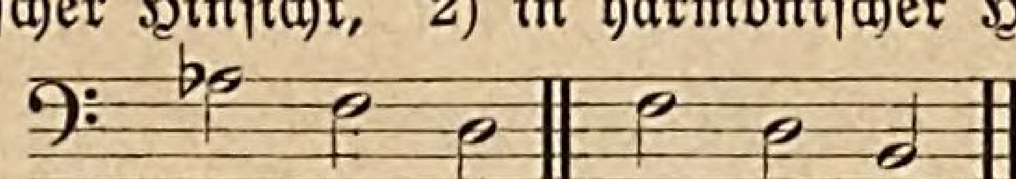








Von diesen beiden Übungen ist eine ganz genaue Analyse zu machen und zwar: 1) stimmenweise in intervallischer Hinsicht, 2) in harmonischer Hinsicht. Besonders bei + im Basse:

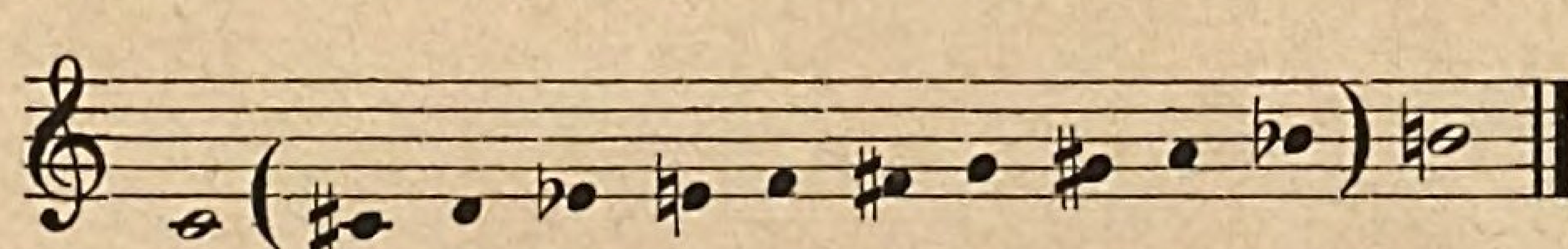


verminderte Dreiklänge.

Septe.

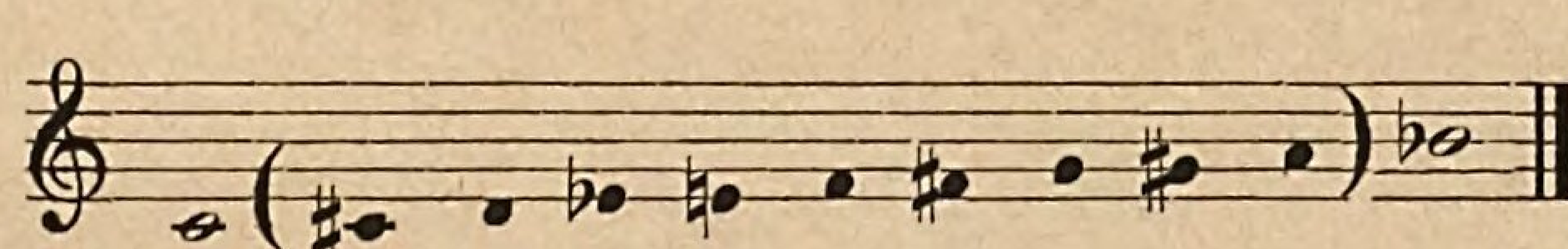
Wir unterscheiden große und kleine Septen.

Groß.



12 chromatische Töne.

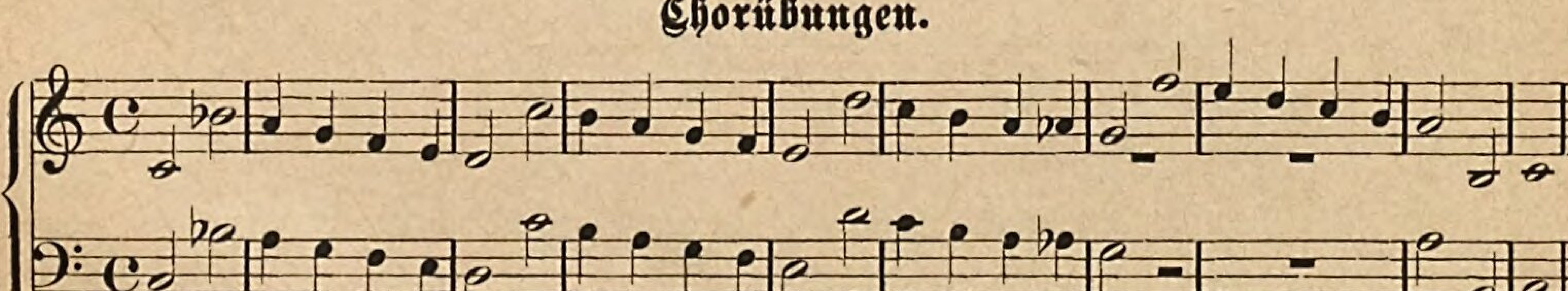
Klein.



11 chromatische Töne.

Von allen Tönen der enharmonischen Leiter zu suchen und zu singen.

Chorübungen.

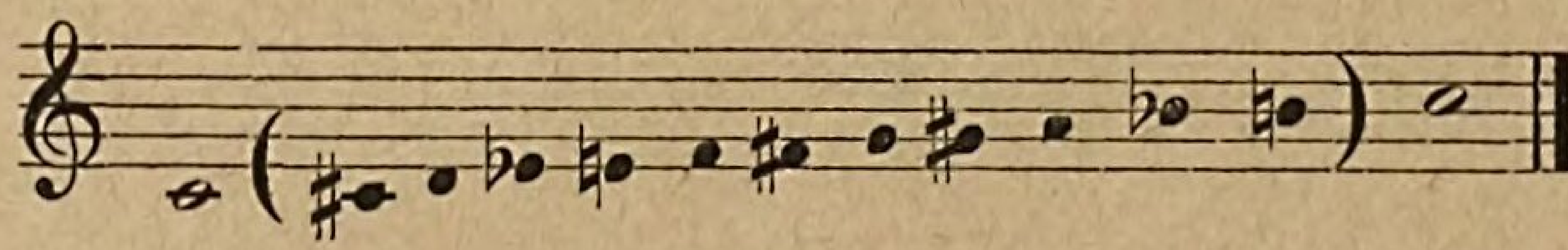


Der Schritt der großen Septe findet sich in der Tonleiter von der 1. zur 7. Stufe.

Oktave.

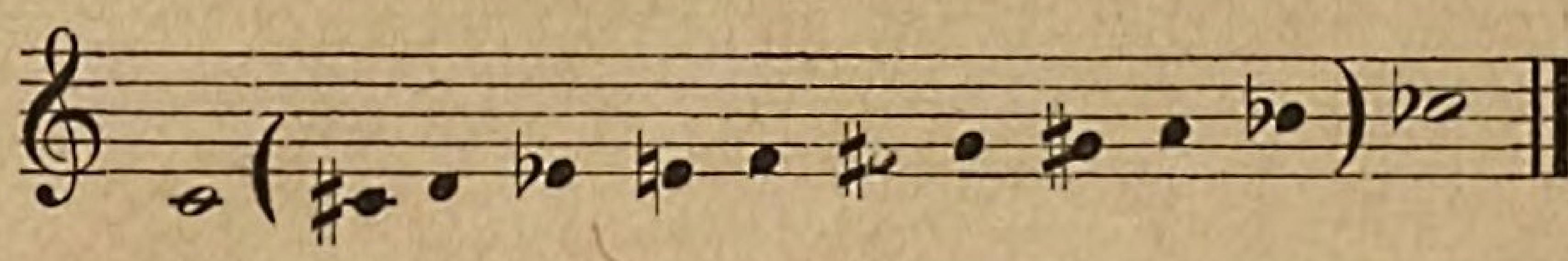
Wir unterscheiden **reine**, **verminderte** und **übermäßige** Oktaven.

Rein.



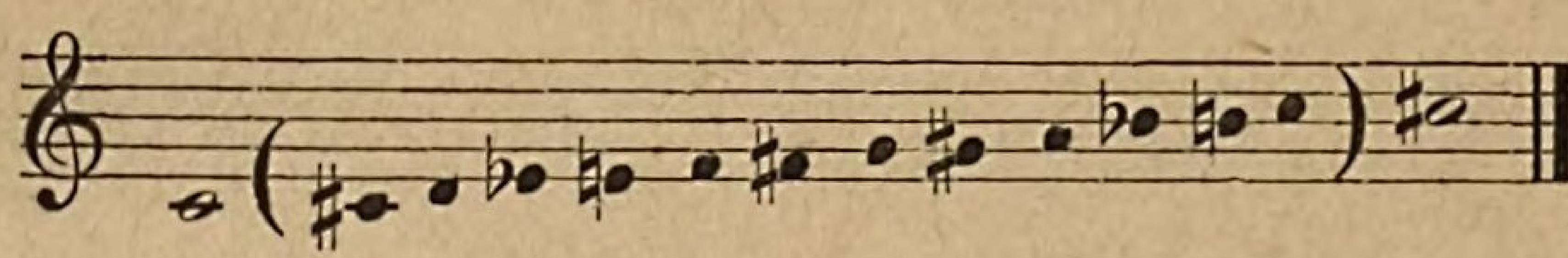
13 chromatische Töne.

Vermindert.



12 chromatische Töne.

Übermäßig.

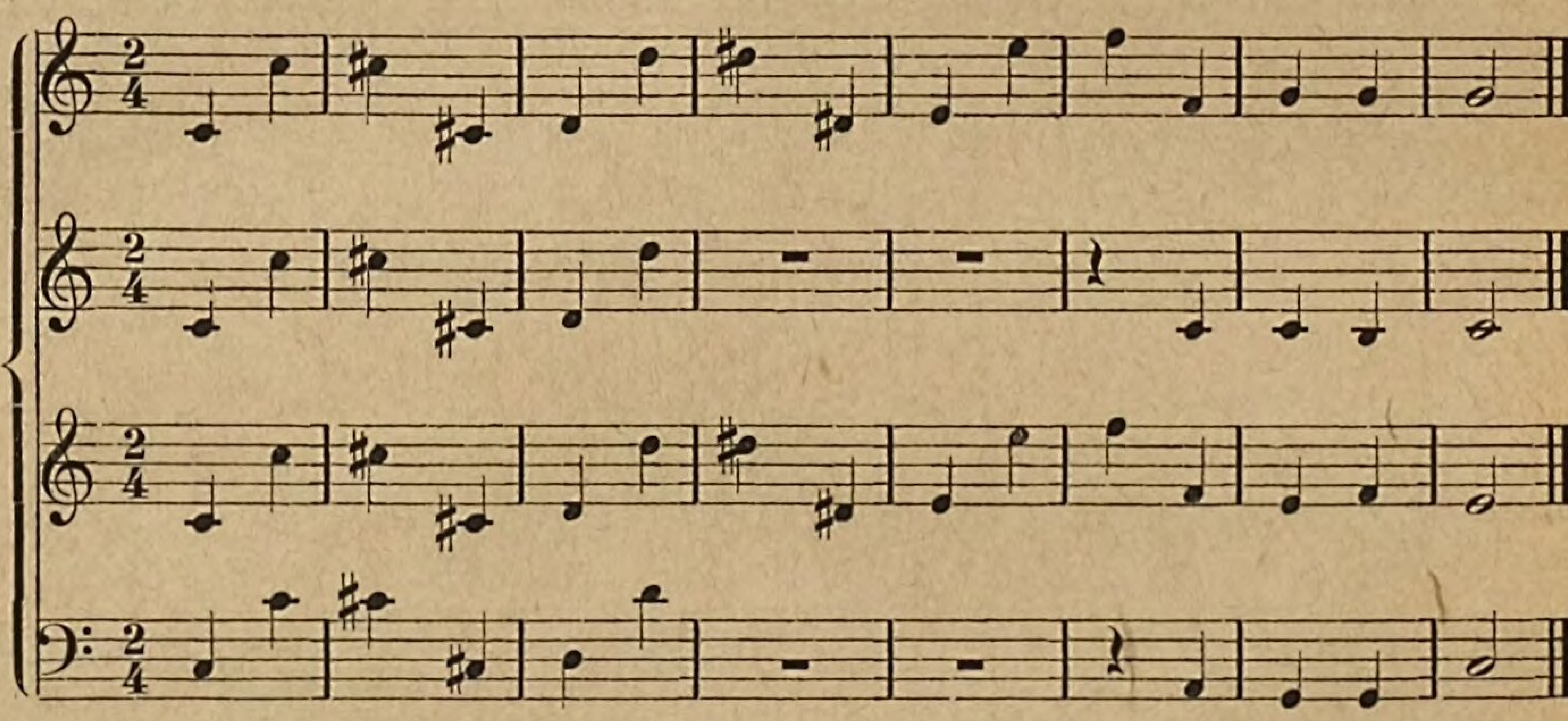


14 chromatische Töne.

Von allen Tönen der enharmonischen Leiter zu suchen und zu singen.

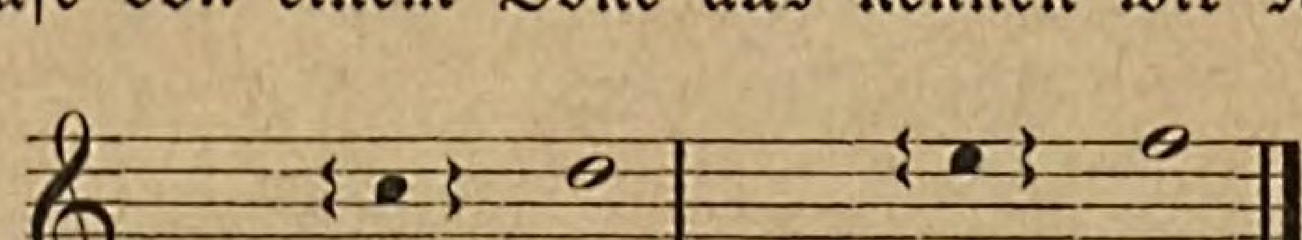
Chorübung.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



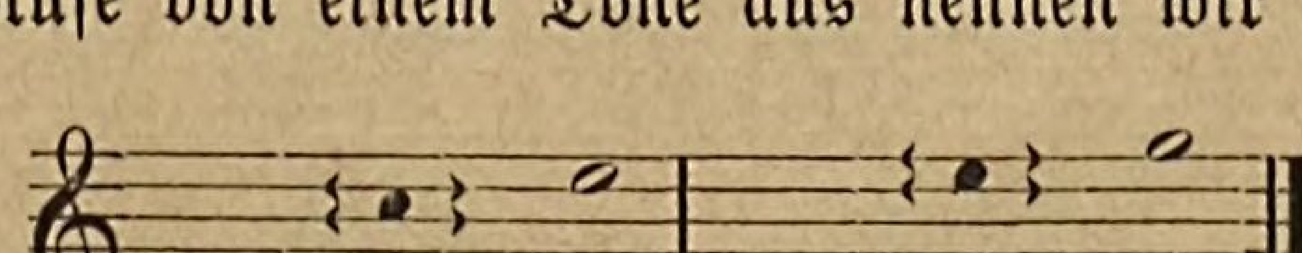
None.

Die 9. Stufe von einem Tone aus nennen wir None oder Oktavsekund.



u. s. w.

Die 10. Stufe von einem Tone aus nennen wir Oktavterz u. s. w.



u. s. w.

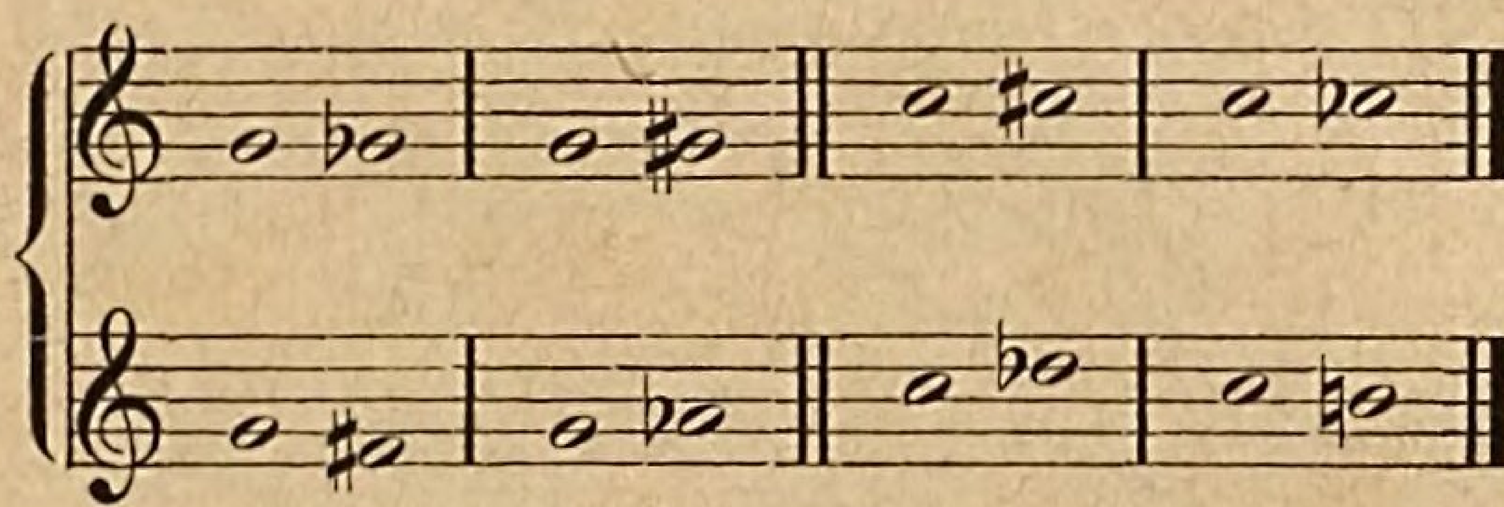
§ 23. Enharmonische Intervalle.

Diese Disziplin bildet eine wesentliche Hilfe für den Singenden, durch welche die Treffsicherheit ganz enorm gesteigert werden kann. Enharmonisch sind:

1. Die übermäßige und verminderte **Prim** mit der kleinen **Sekunde.**

Prim.

Sekunde.

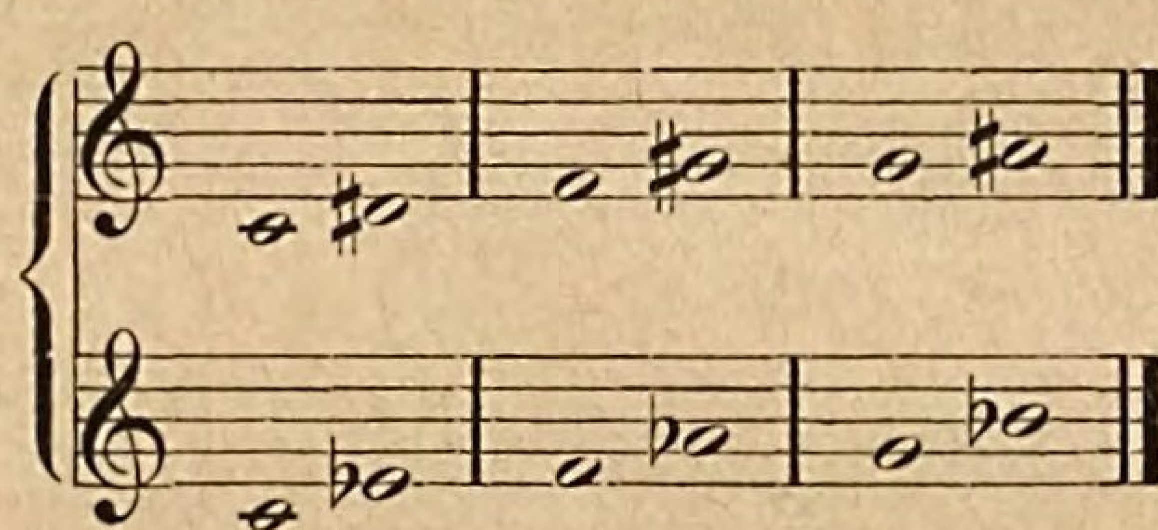


u. s. w.

2. Die übermäßige **Sekunde** mit der kleinen **Terz.**

Sekunde.

Terz.

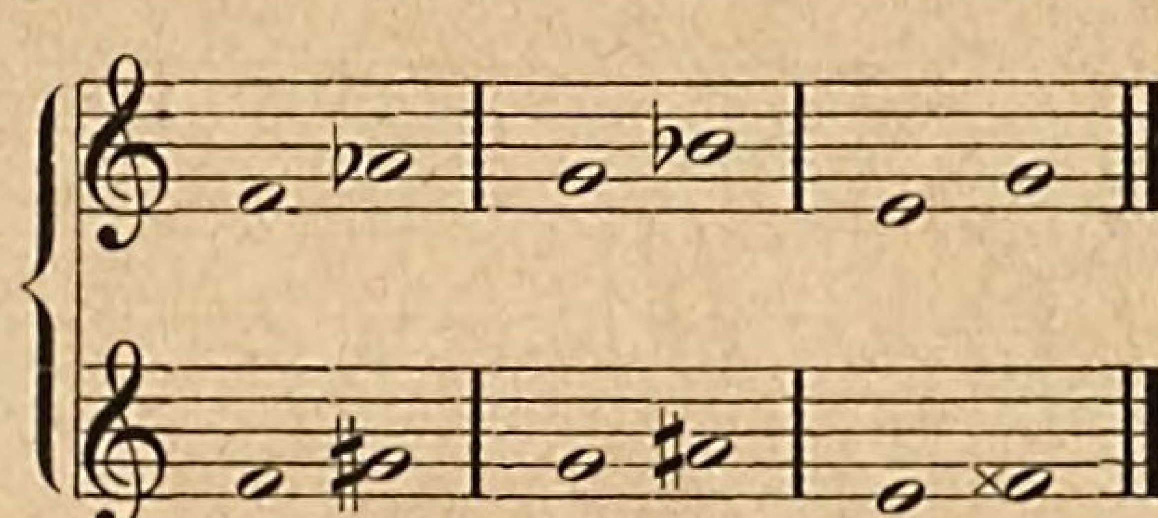


u. s. w.

3. Die kleine **Terz** mit der übermäßigen **Sekunde.**

Terz.

Sekunde.

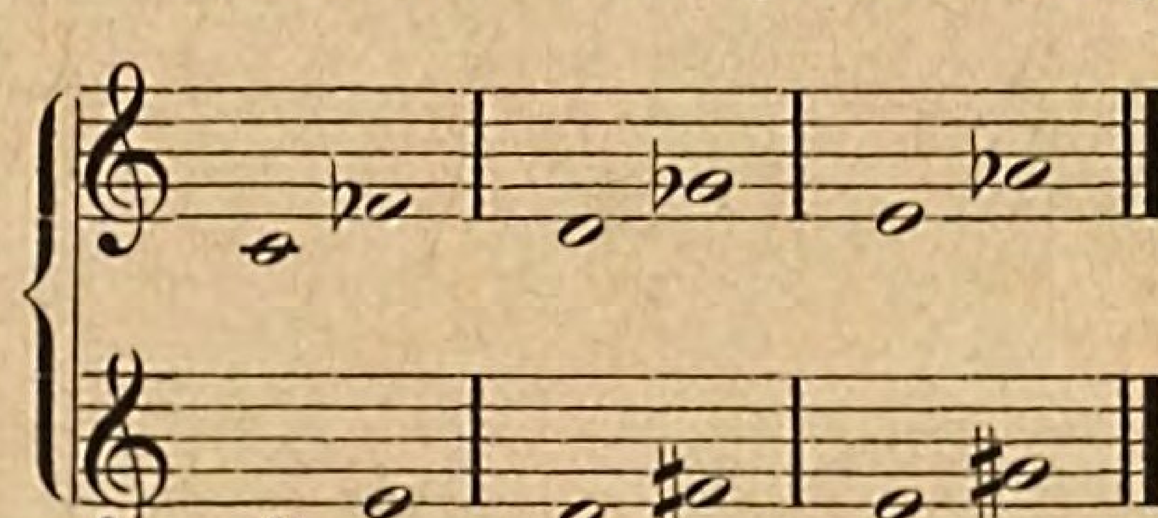


u. s. w.

4. a) Die verminderte **Quart** mit der großen **Terz.**

Quart.

Terz.

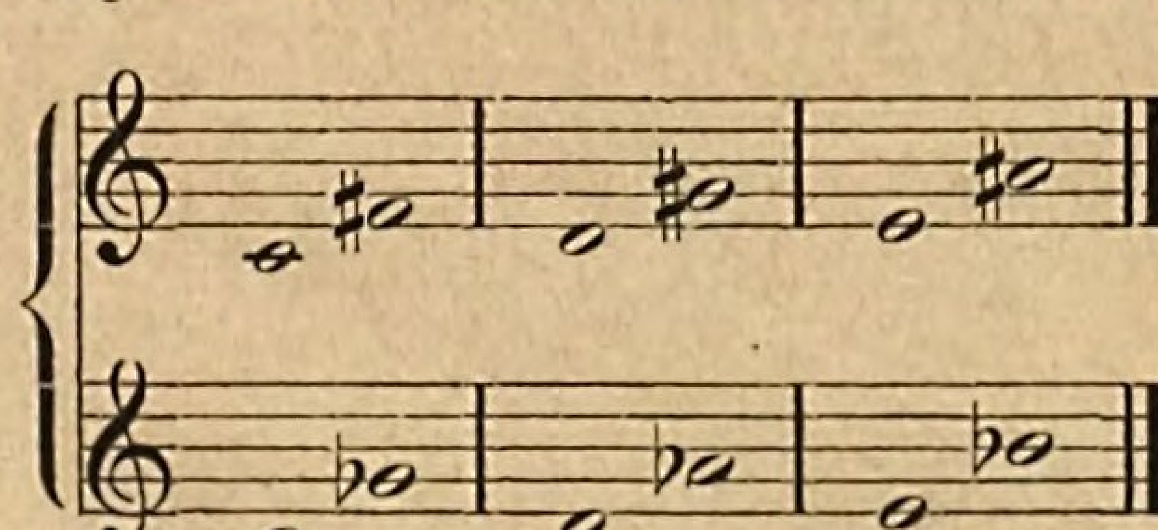


u. s. w.

b) Die übermäßige **Quart** mit der verminderten **Quinte.**

Quart.

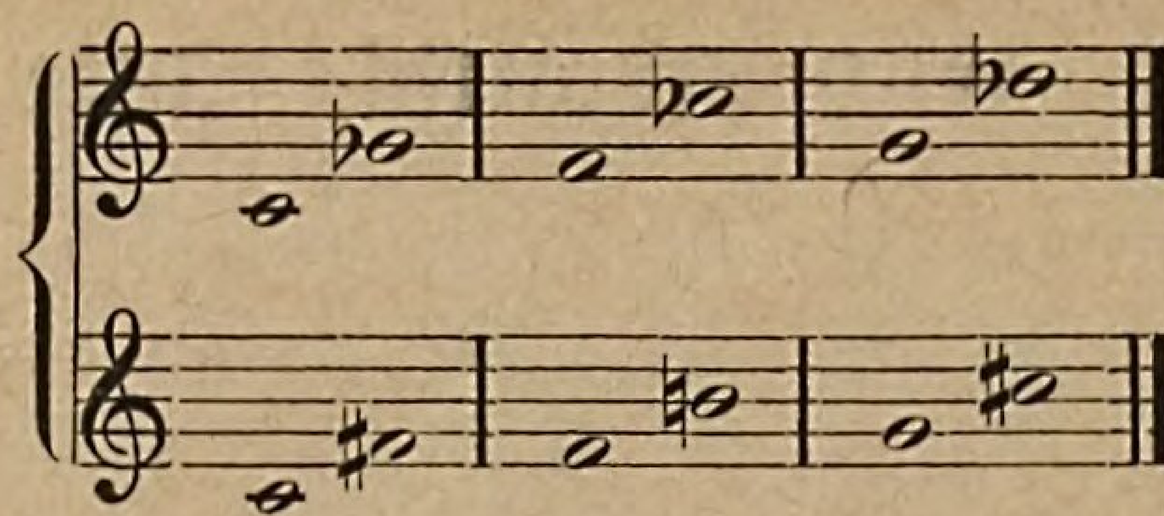
Quinte.



u. s. w.

5. a) Die verminderte **Quinte** mit der übermäßigen **Quart.**

Quinte.

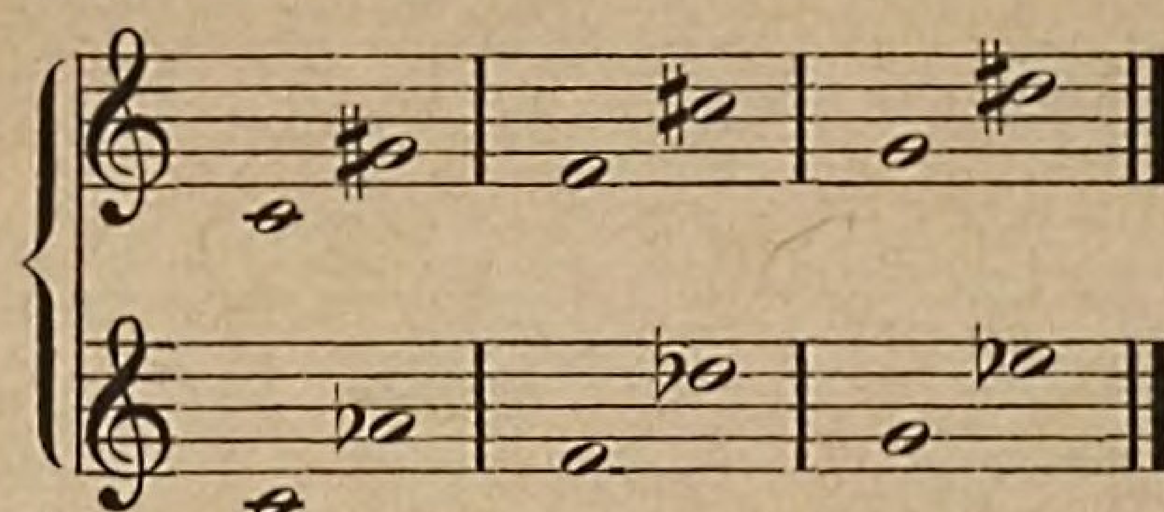


Quart.

u. s. w.

b) Die übermäßige **Quinte** mit der kleinen **Sexte.**

Quinte.

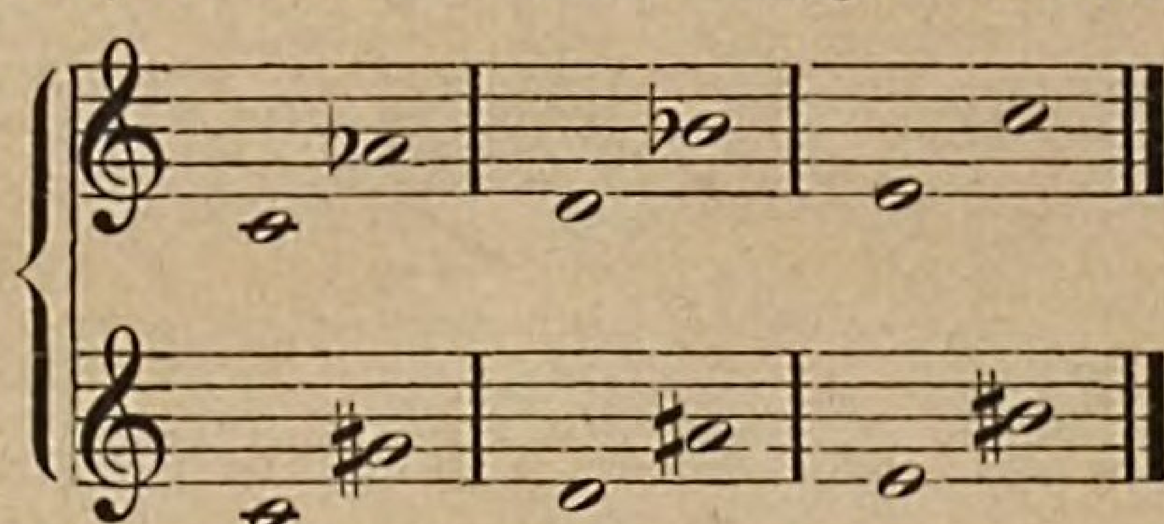


Sexte.

u. s. w.

6. a) Die kleine **Sexte** mit der übermäßigen **Quinte.**

Sexte.

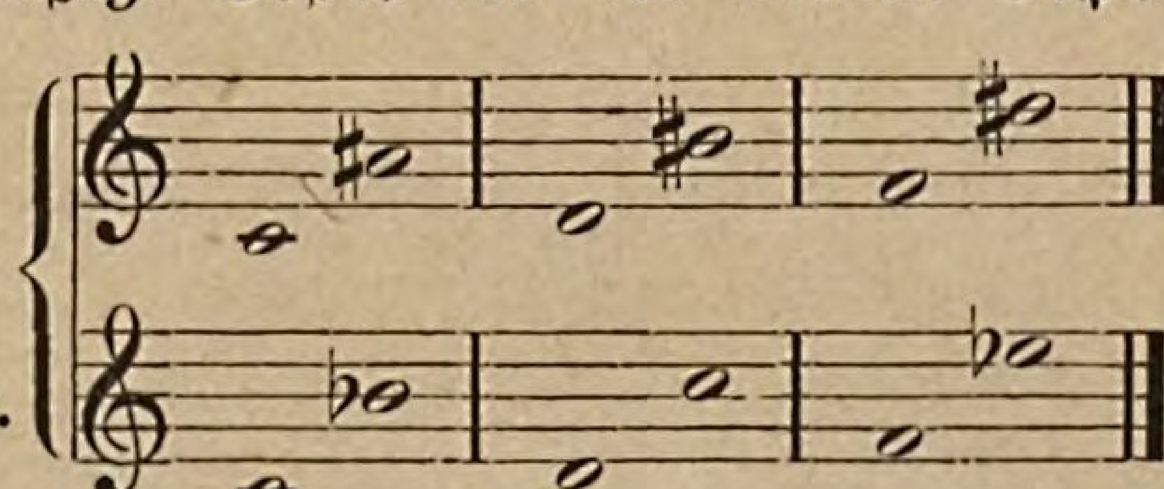


Quinte.

u. s. w.

b) Die übermäßige **Sexte** mit der kleinen **Septime.**

Sexte.

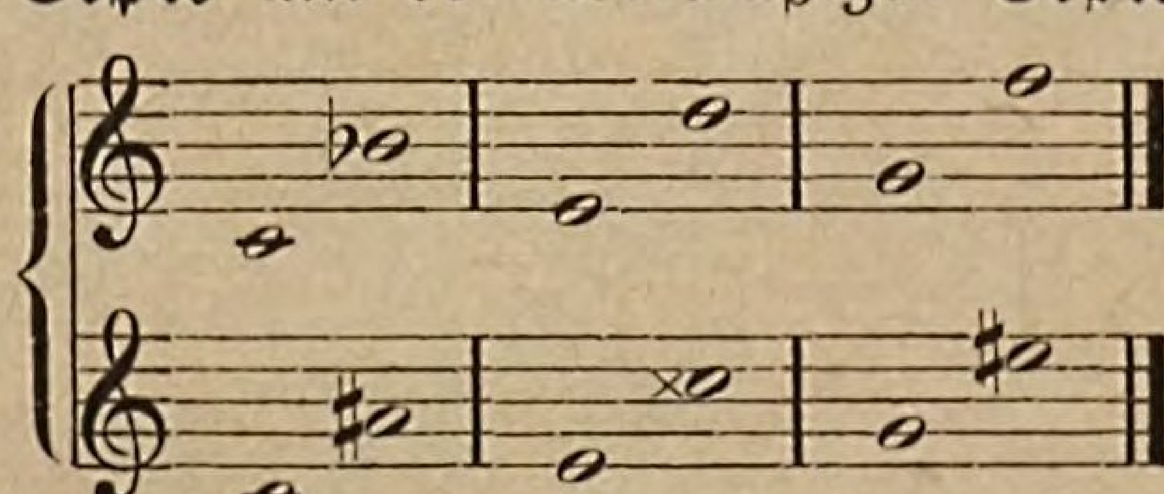


Septime.

u. s. w.

7. a) Die kleine **Septe** mit der übermäßigen **Sexte.**

Septe.

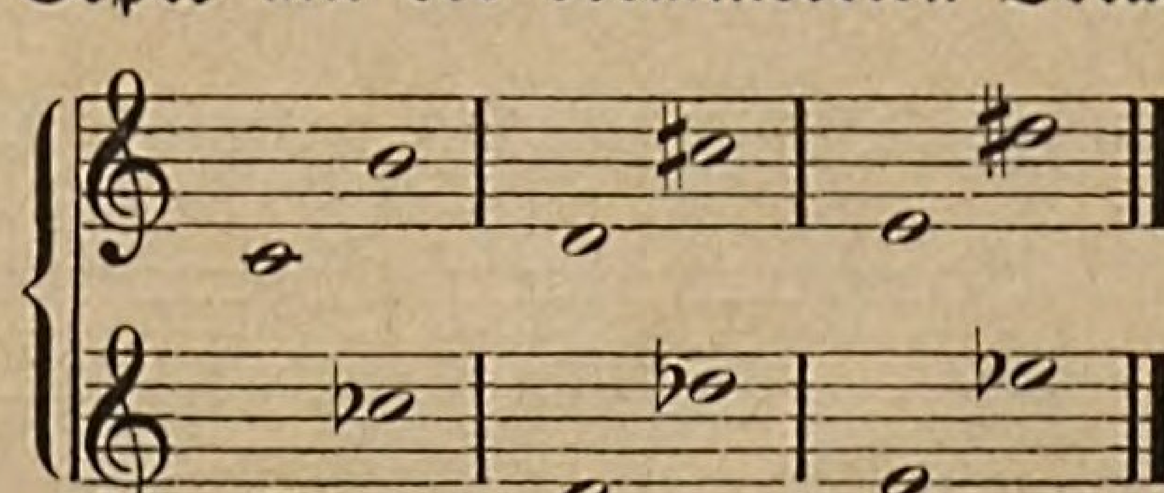


Sexte.

u. s. w.

b) Die große **Septe** mit der verminderten **Oktave.**

Septe.



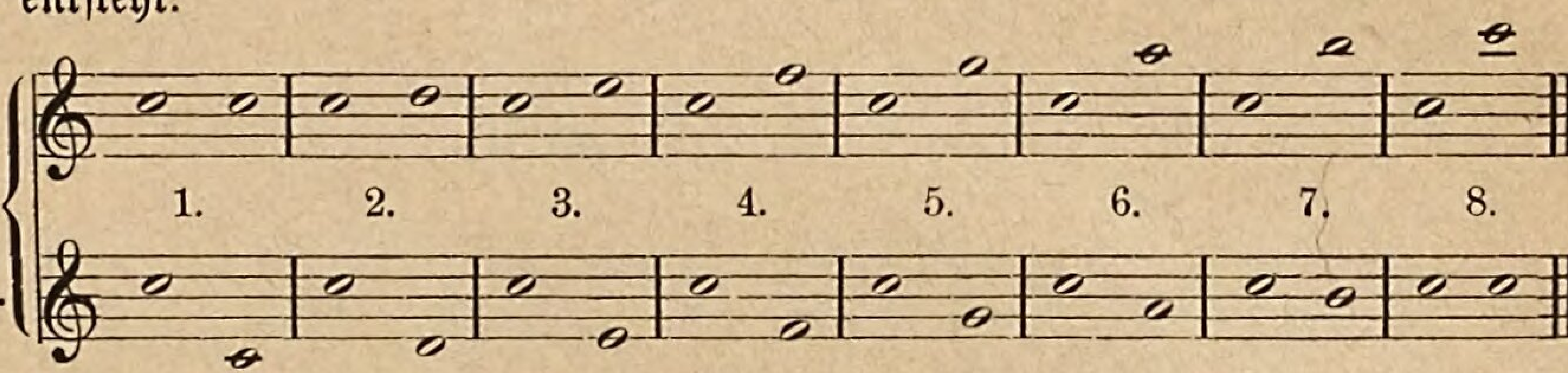
Oktave.

u. s. w.

Diese enharmonischen Intervalle sind von allen Tönen aus zu suchen, ins Heft einzutragen und fleißig zu üben.

§ 24. Umkehrung der Intervalle.

Umkehrungen der Intervalle sind nur innerhalb einer Oktave möglich. Von zwei Tönen wird der höhere (2. Ton) Ton eine Oktave tiefer gesetzt, wodurch die Umkehrung entsteht.



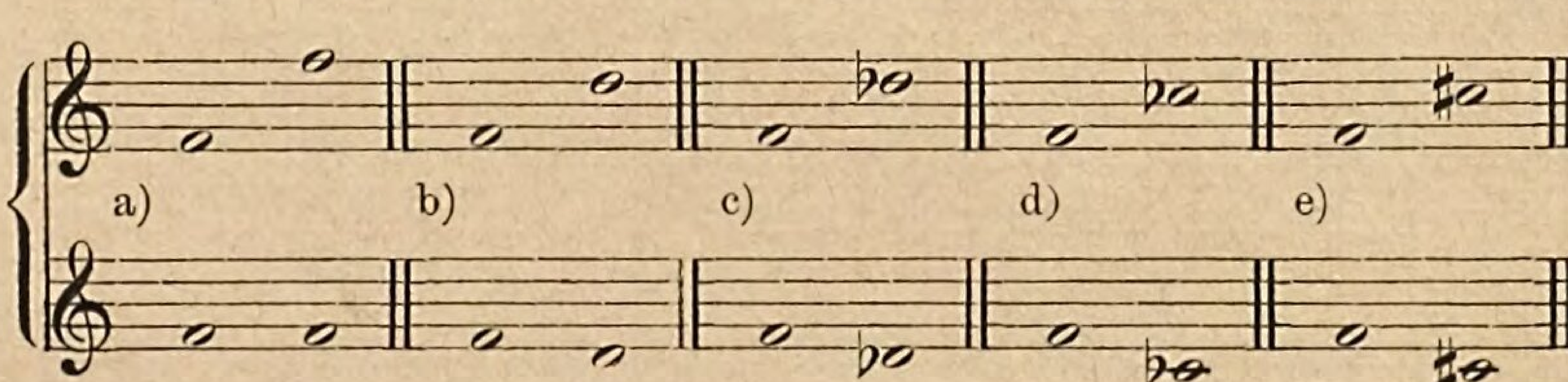
Umkehrung.

Aus diesem Beispiele geht hervor, daß:

1) aus der Umkehrung der Primen — Oktaven;
2) „ „ „ „ Sekunden — Septen;
3) „ „ „ „ Terzen — Sexten;
4) „ „ „ „ Quarten — Quinten;
5) „ „ „ „ Quinten — Quarten;
6) „ „ „ „ Sexten — Terzen;
7) „ „ „ „ Septen — Sekunden;
8) „ „ „ „ Oktaven — Primen entstehen.

Ferner entstehen durch Umkehrung:

a) reiner Intervalle reine,
b) großer „ kleine,
c) kleiner „ große,
d) verminderter Intervalle übermäßige,
e) übermäßiger „ verminderte Intervalle.



Umkehrung.

Solche Übungen müssen sehr fleißig vorgenommen werden.

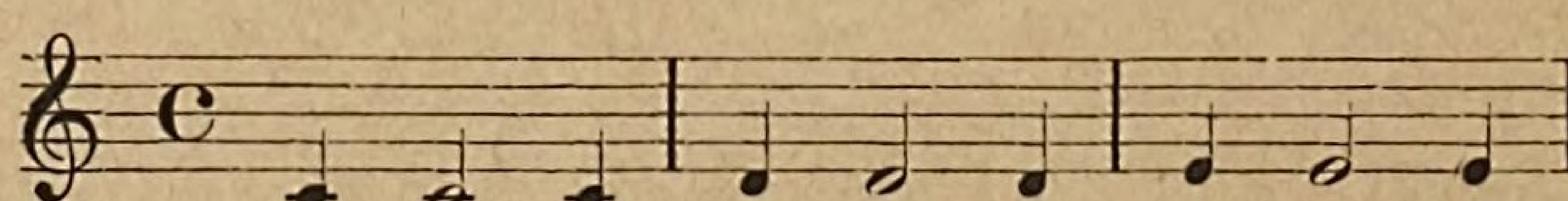
§ 25. Nachwort.

Das Nachschreiben der Intervalle von Seite des Lernenden ist, wie schon bemerkt, unbedingt nötig, weil nur dadurch das Auge für die sofortige Erkennungsfähigkeit der Zwischenraumverhältnisse zweier Töne in systematischer Weise nachhaltig gefördert werden kann. Auch das geistige Erlernen des Notenlesens ist nur durch Schreibübungen zu erreichen. Nur auf diese Weise wird es möglich, daß ein Notenbild beim

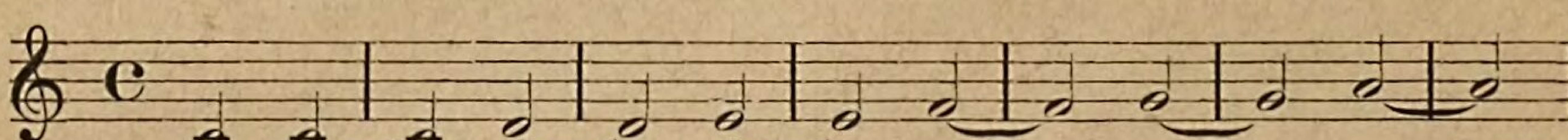
bloßen Durchsehen sofort in unserem geistigen Ohre zum lebensvollen Erklingen gebracht wird. Die allerwichtigste Disziplin beim Gesangunterrichte ist die Lehre — im theoretischen und praktischen Sinne — von den Intervallen. Man verlasse daher nie ein Stufengebiet ohne voll und ganz überzeugt zu sein, daß das bisher Durchgearbeitete auch wirklich in Fleisch und Blut übergegangen ist.

§ 26. Synkope.

Unter Synkope verstehen wir die Verschiebung der natürlichen Betonung eines oder mehrerer Taktteile. Durch diese Verschiebung entsteht das künstliche, zum Unterschiede vom natürlichen, Taktgewicht. Die Synkope verbindet Taktteile, die nicht zusammengehörig sind, d. h. sie verbindet leichte mit schweren Taktteilen, wodurch rhythmische Rückungen entstehen.

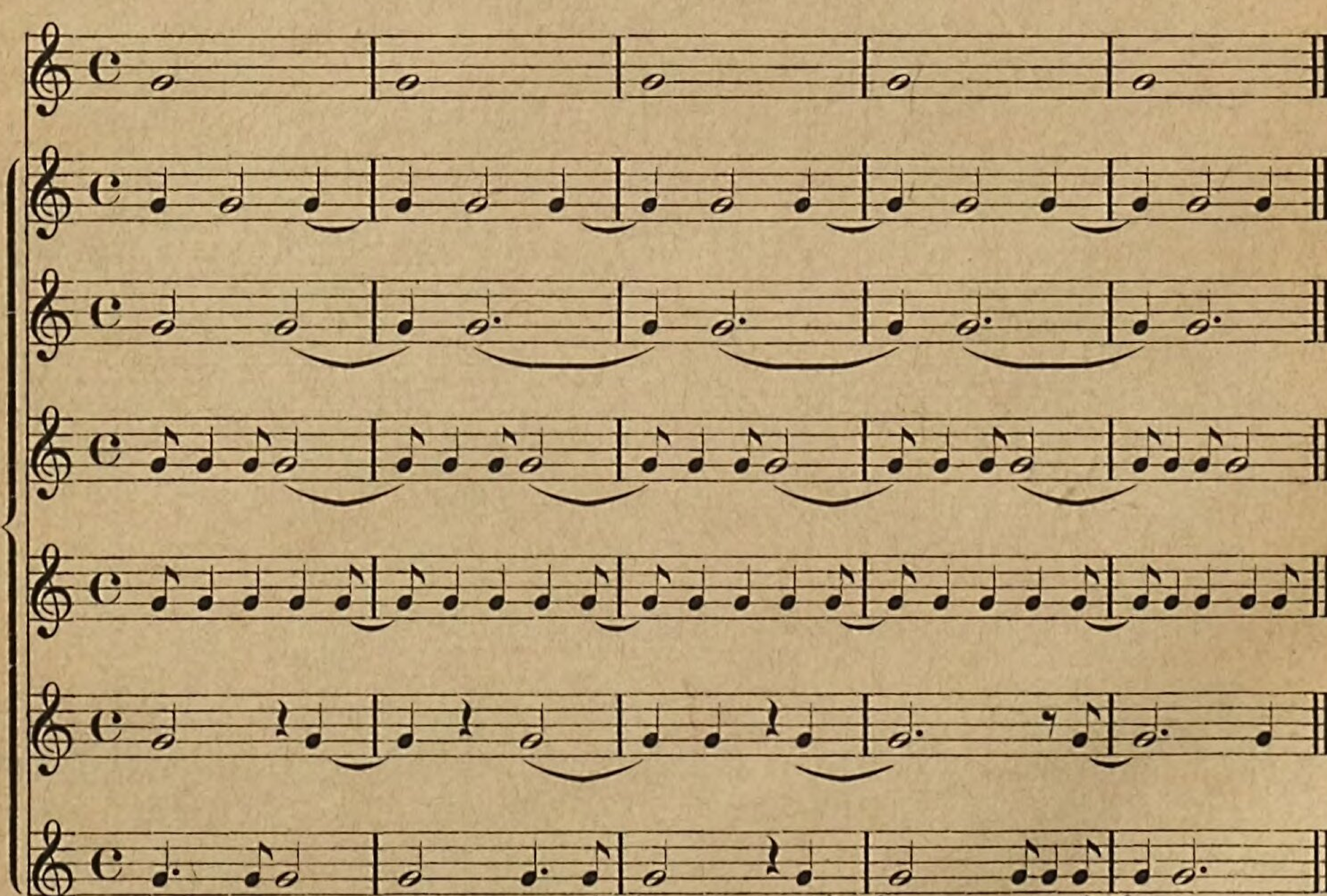


u. s. w.

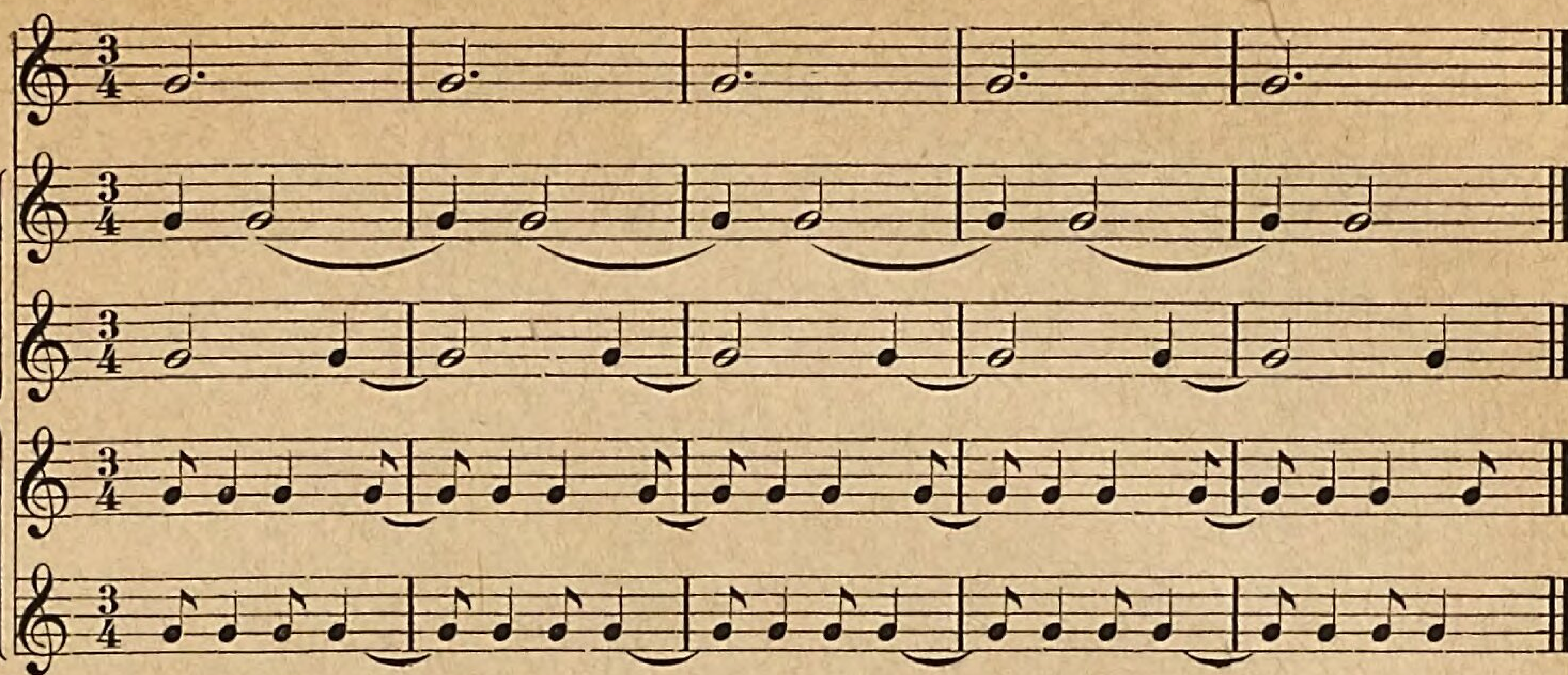


Solche Bindungen gehören ebenfalls zur Kategorie der Synkopen.

Synkopen.



Synkopen.



Diese einzelnen Beispiele sind genau zu analysieren und daraus dann das rhythmische Leseübungsmaterial zu schöpfen, dies gilt für alle Taktarten.

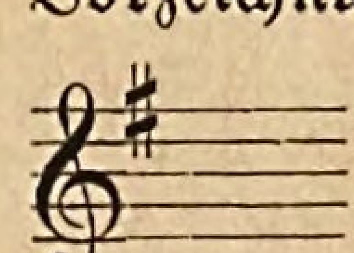
§ 27. Die Tonarten.

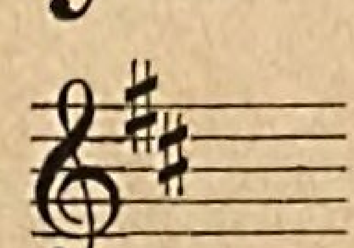
I. Die Dur-Tonarten.

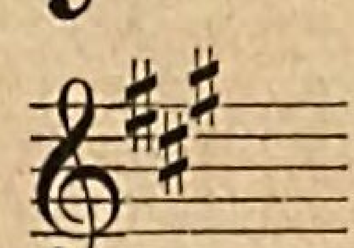
Von jedem Tone der enharmonischen Tonleiter aus kann eine Tonreihe (Skala, Leiter) aufgebaut werden, die dem stufenweisen Fortschreiten der Intervalle von C dur vollkommen entspricht. Diese neuen gewonnenen Tonreihen nennen wir transponierte Leitern, die C dur-Leiter Normaltonleiter. Jede dieser neugebildeten Tonarten hat ihre Vorzeichnung und zwar bilden wir Tonarten mit Kreuz- (♯) und Be- (♭) Vorzeichnung.
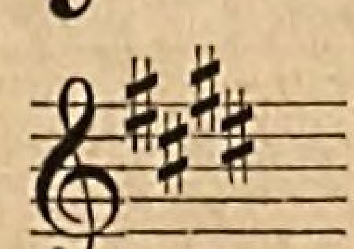
a. Kreuztonarten.
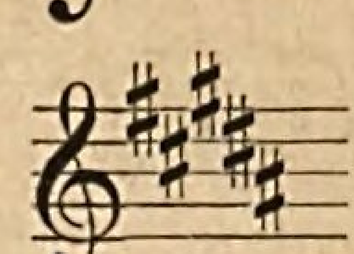
C dur ohne Vorzeichnung.
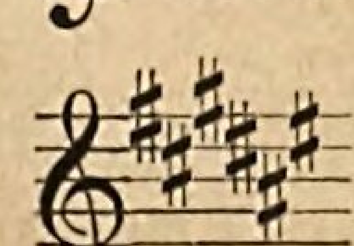
G dur 1 ♯  statt f fis.

D dur 2 ♯  statt f fis, statt c cis.

A dur 3 ♯  statt f fis, statt c cis, statt g gis.

E dur 4 ♯  statt f fis, statt c cis, statt g gis, statt d dis.

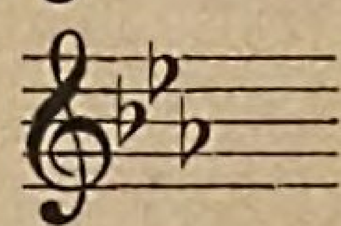
H dur 5 ♯  statt f fis, statt c cis, statt g gis, statt d dis, statt a ais.

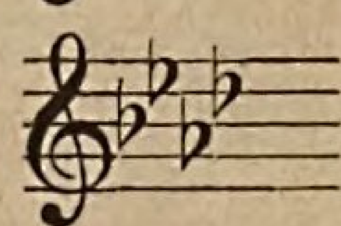
Fis dur 6 ♯  statt f fis, statt c cis, statt g gis, statt d dis, statt a ais, statt e eis.

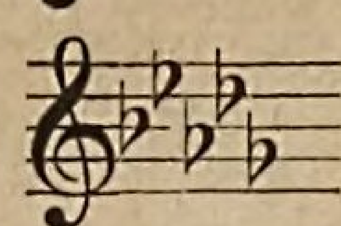
b. Betonarten.

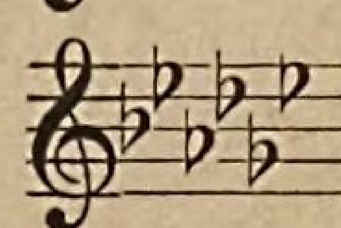
F dur 1 ♭  statt h b.

B dur 2 ♭  statt h b, statt e es.

Es dur 3 ♭  statt h b, statt e es, statt a as.

As dur 4 ♭  statt h b, statt e es, statt a as, statt d des.

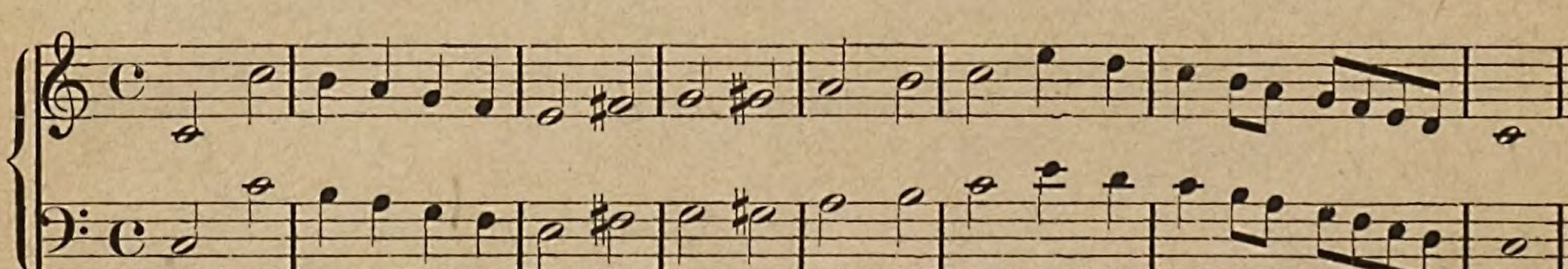
Des dur 5 ♭  statt h b, statt e es, statt a as, statt d des, statt g ges.

Ges dur 6 ♭  statt h b, statt e es, statt a as, statt d des, statt g ges, statt c ces.

C dur

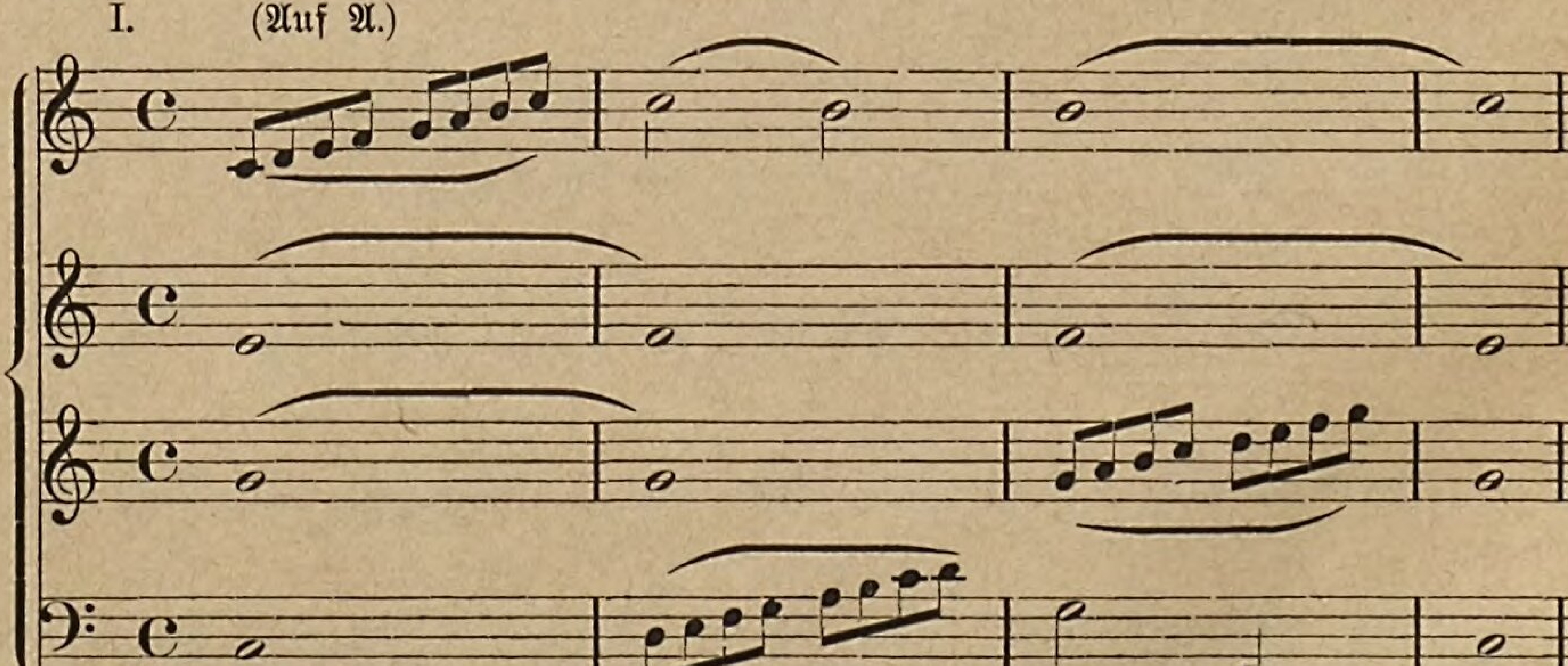
ist ohne Vorzeichnung. Die Tonleiter ist uns bekannt und sollen die betreffenden Übungen wiederholt werden, ebenso die Chöre auf Seite 28 und 31. — Als weitere Übung dieser Tonart empfiehlt sich das Lied: „Freiheit, die ich meine". — Zufällig auftretende Versetzungszeichen können in jeder Tonart vorkommen.

Chorübungen.
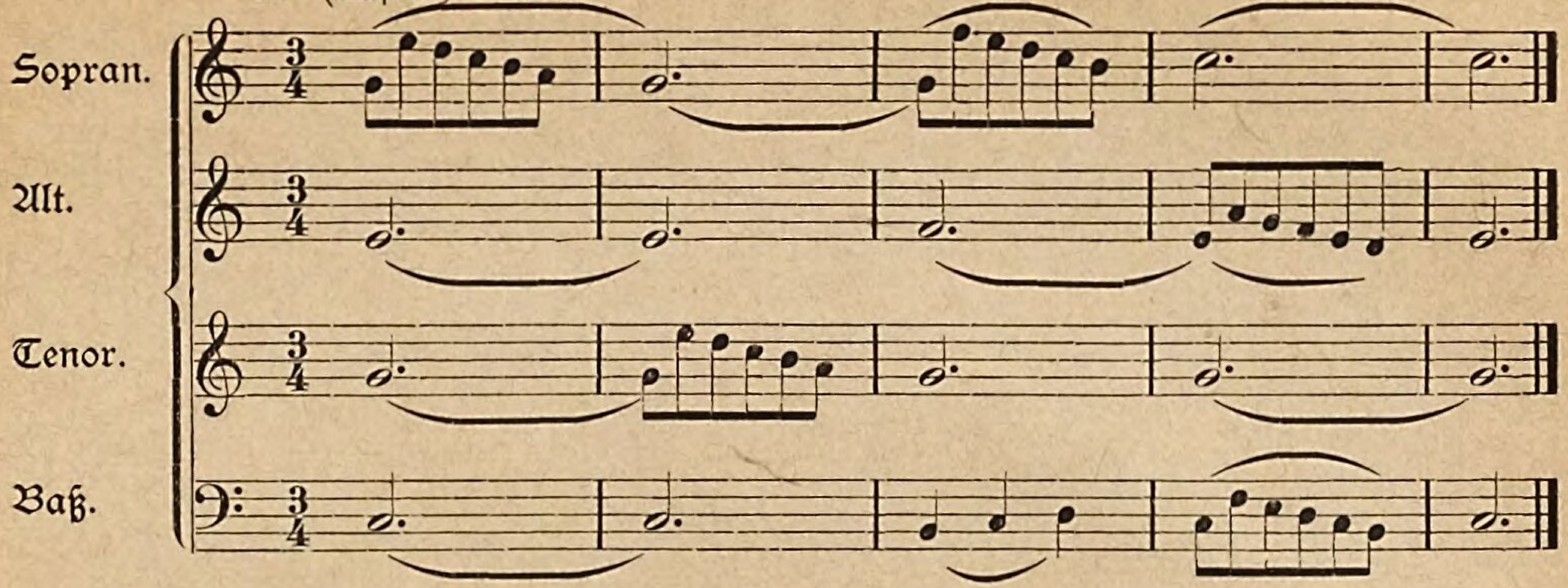


I. (Auf A.)

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



II. (Auf A.)



Als ausgezeichnetes Übungsmaterial empfehle ich hier die gemischten Chöre von Mendelssohn, Edition Peters.

Die Billigkeit der Ausgabe gestattet Jedem, diese wertvolle Sammlung sich anzuschaffen. Für C dur hieraus Nr. 6. Genaue Erklärung des $^6/_8$ Taktes voraus, ebenso Nr. 11.

Die nun folgenden angegebenen Nummern beziehen sich stets auf diese Ausgabe der gemischten Chöre von Mendelssohn.

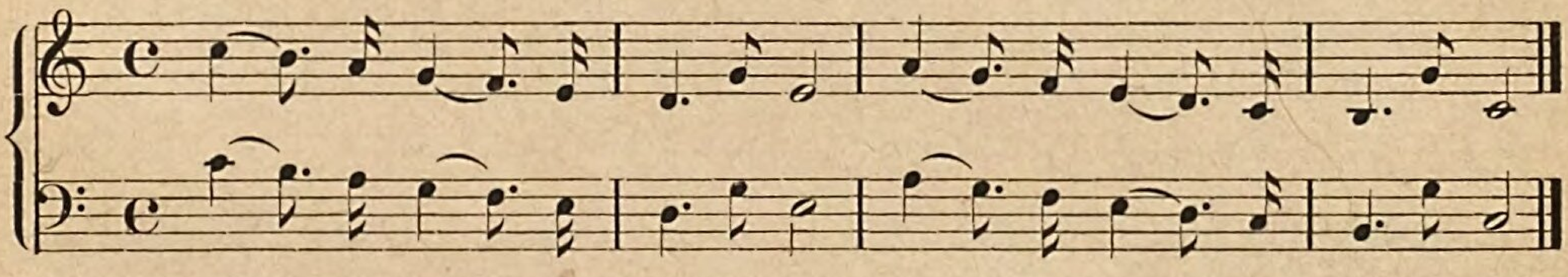
Einschaltung.

Der Punkt hinter einer Achtelnote gilt eine Sechszehntelnote, also wieder die Hälfte der vorausgehenden Note.

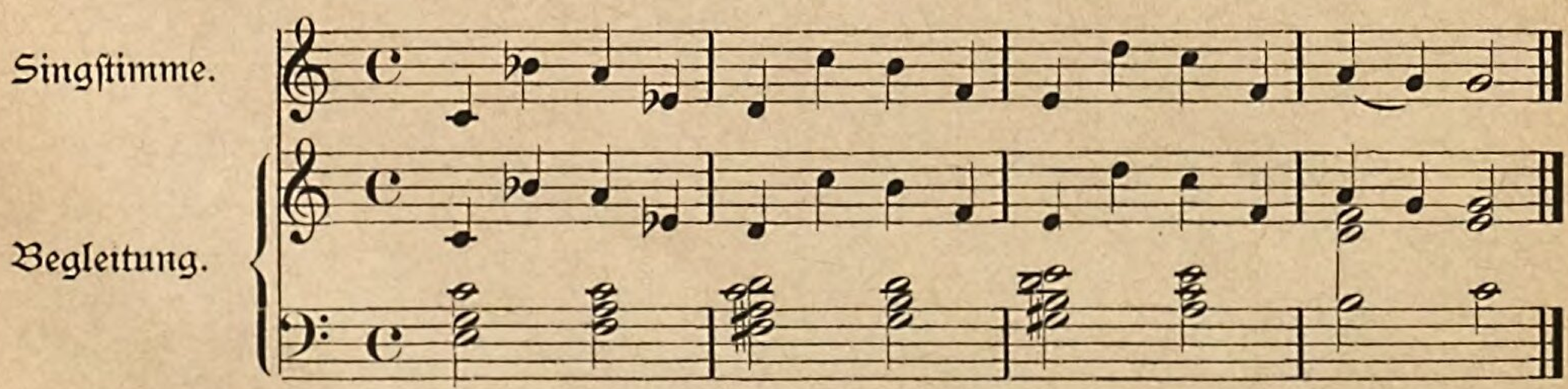
Eine Zweiunddreißigstelsnote (𝅘𝅥𝅰) entsteht durch die gleiche Zweiteilung einer Sechszehntelnote.

Zweiunddreißigstelpause (𝄿).

Lese- und Singübung.

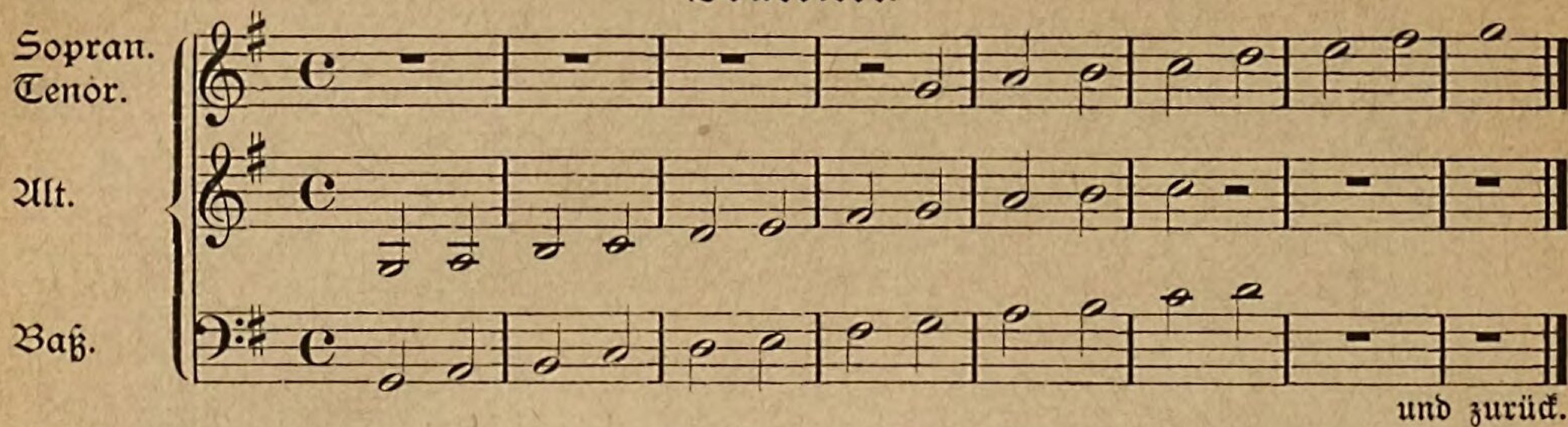


Übung für den Alt, Sopran und Tenor zu Nr. 11.



G dur. Vorzeichnung 1 ♯.

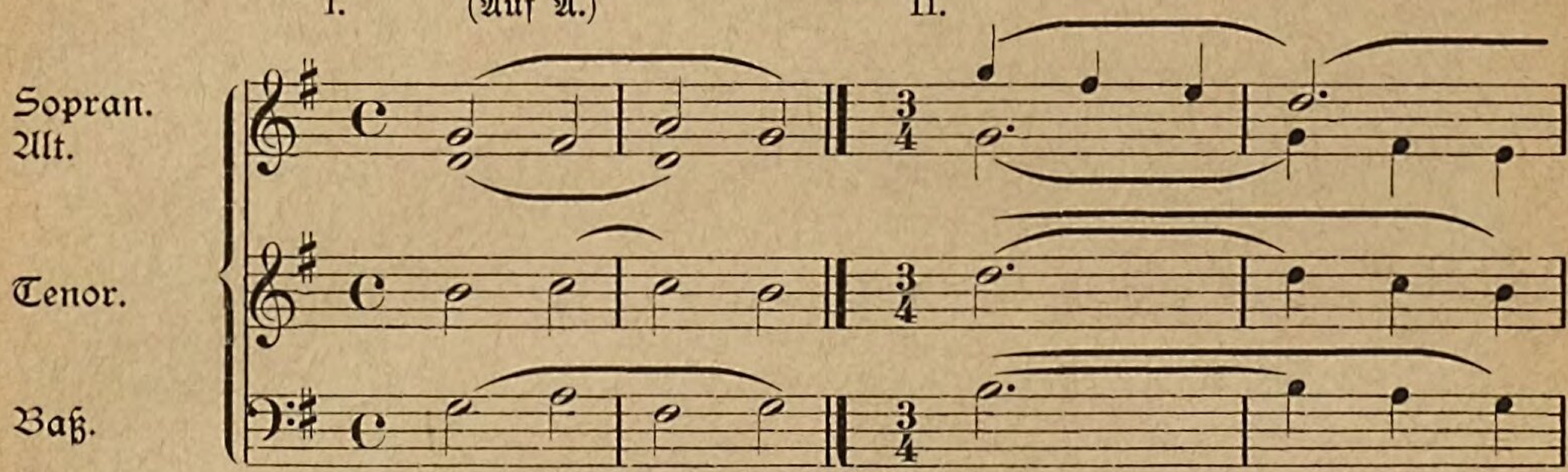
Tonleiter.

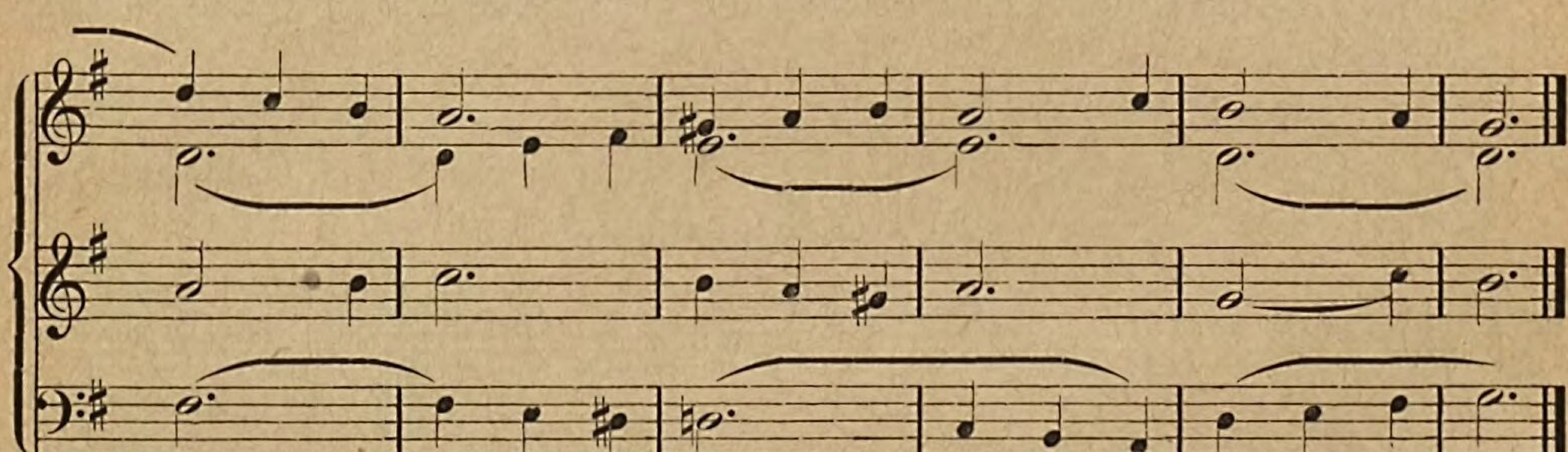


Für diese Tonart das Lied der Deutschen in Österreich von C. Kistler. (Unisonochor.)

Chorübungen.

I. (Auf A.) II.

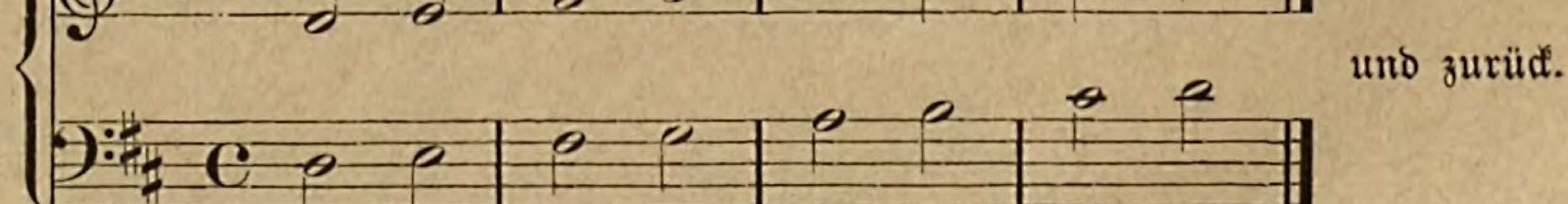




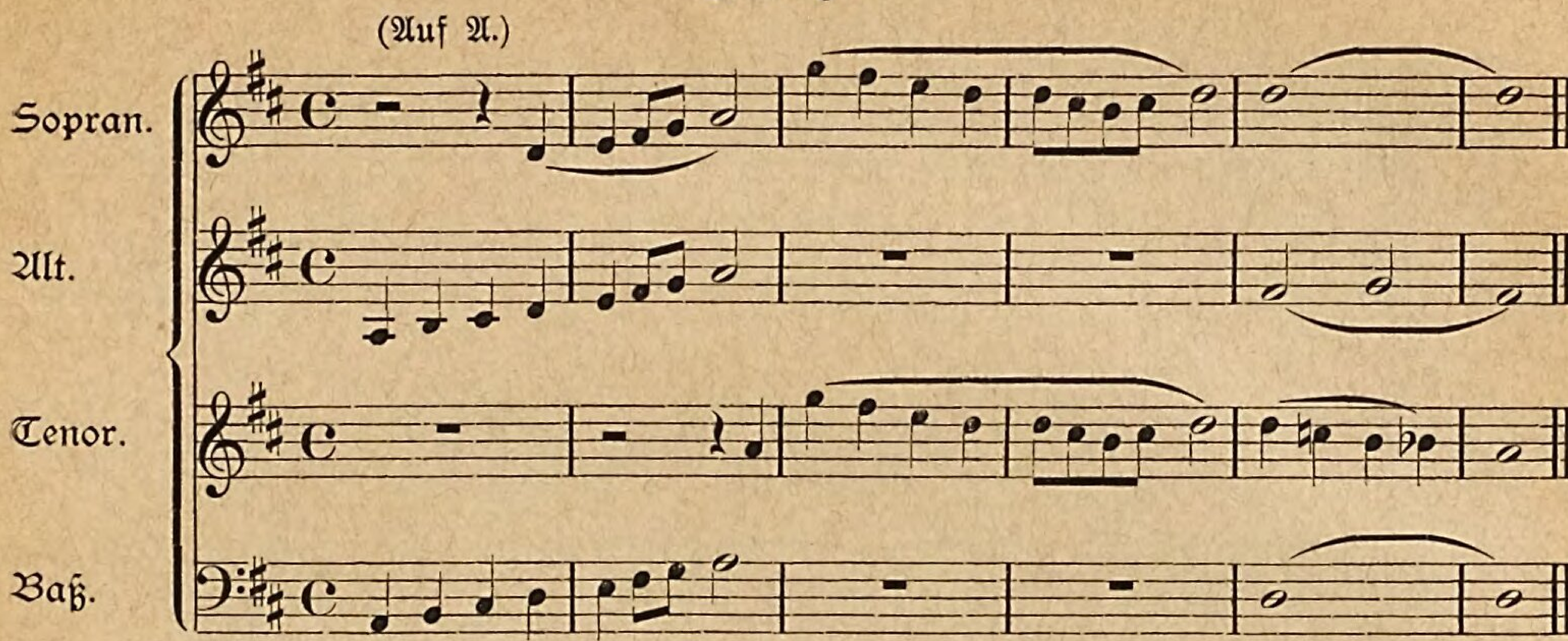
Mendelssohn: Nr. 14 ($^3/_8$ Takt), Nr. 20 und Nr. 10. Ebenso sei das „Gebet" von Chr. Fink empfohlen für jene Chöre, die geteilt werden können.

D dur. Vorzeichnung 2 ♯.

Tonleiter.

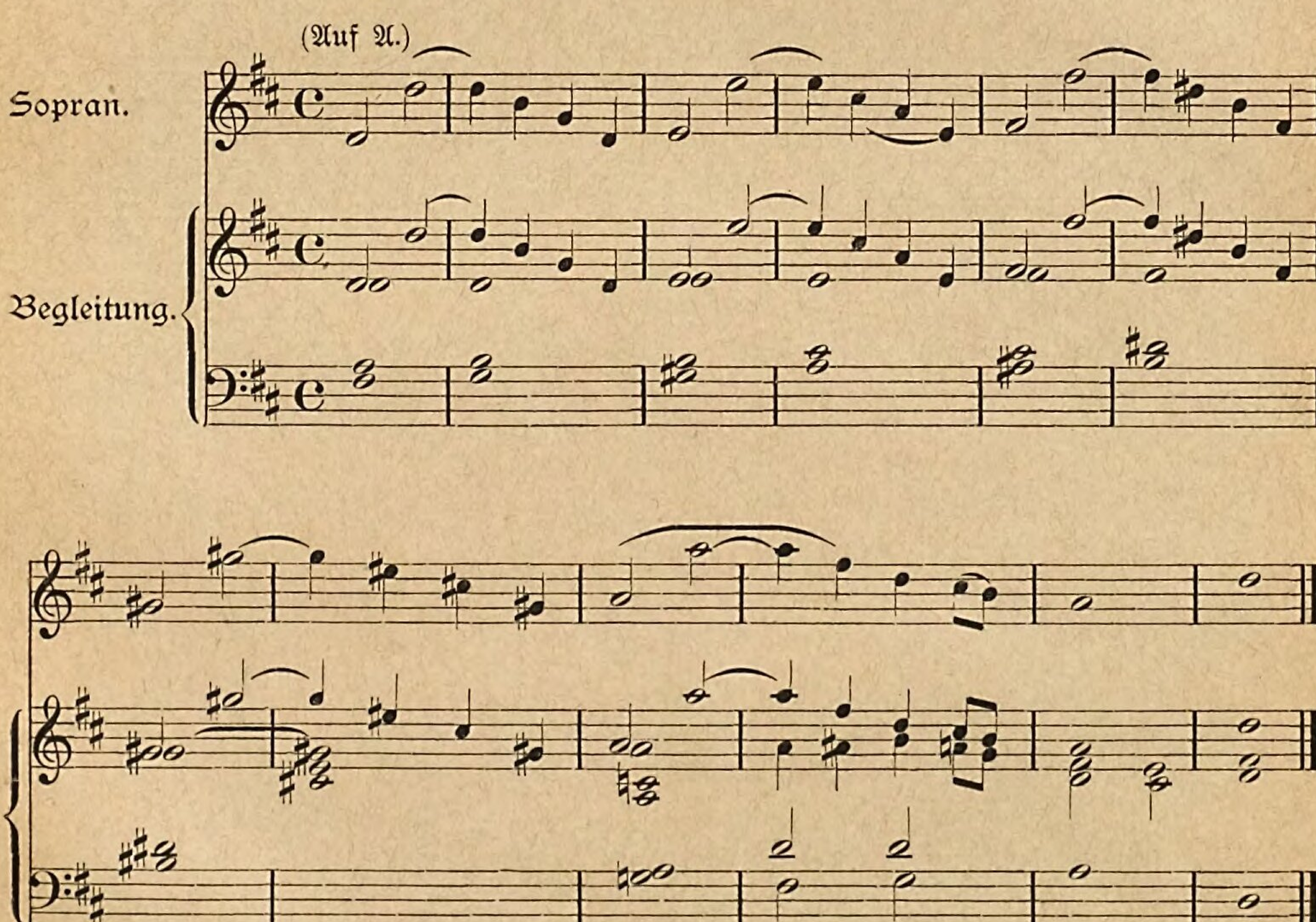


Übungen.



Mendelssohn: Nr. 17, 25, 27, 28.

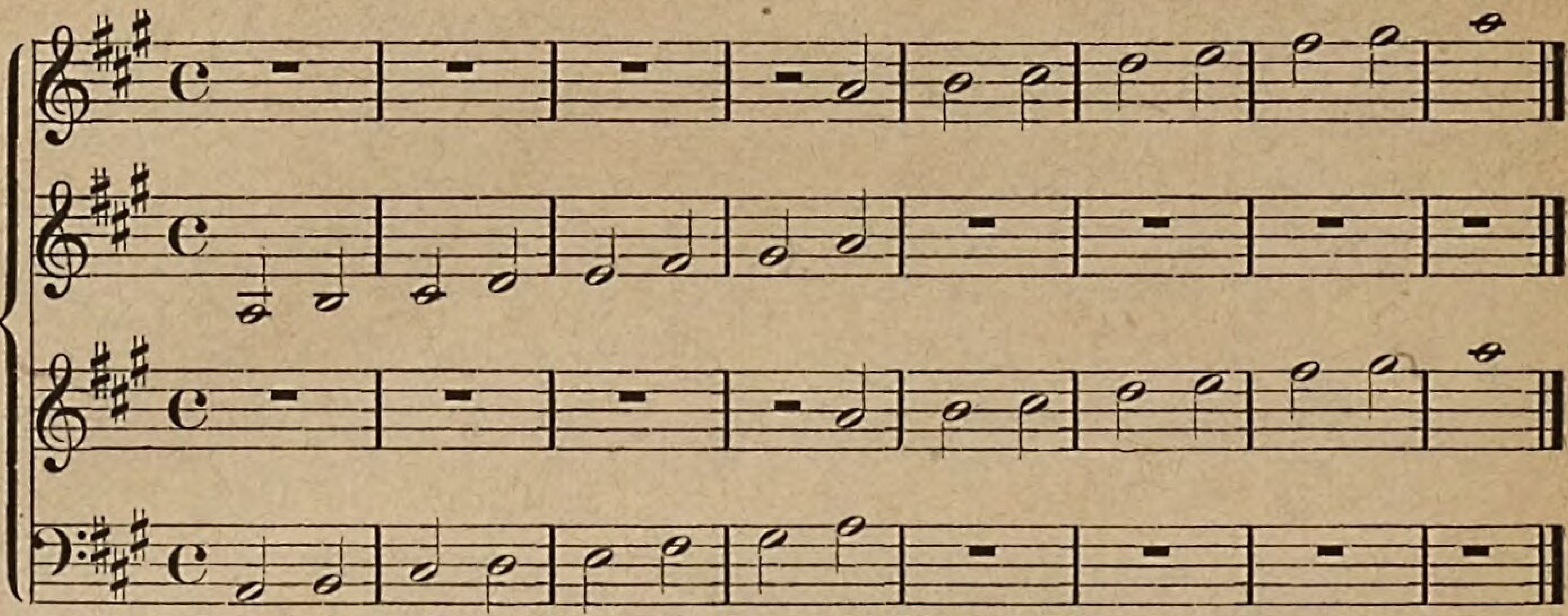
Vorübung zu Nr. 28 für den Sopran.



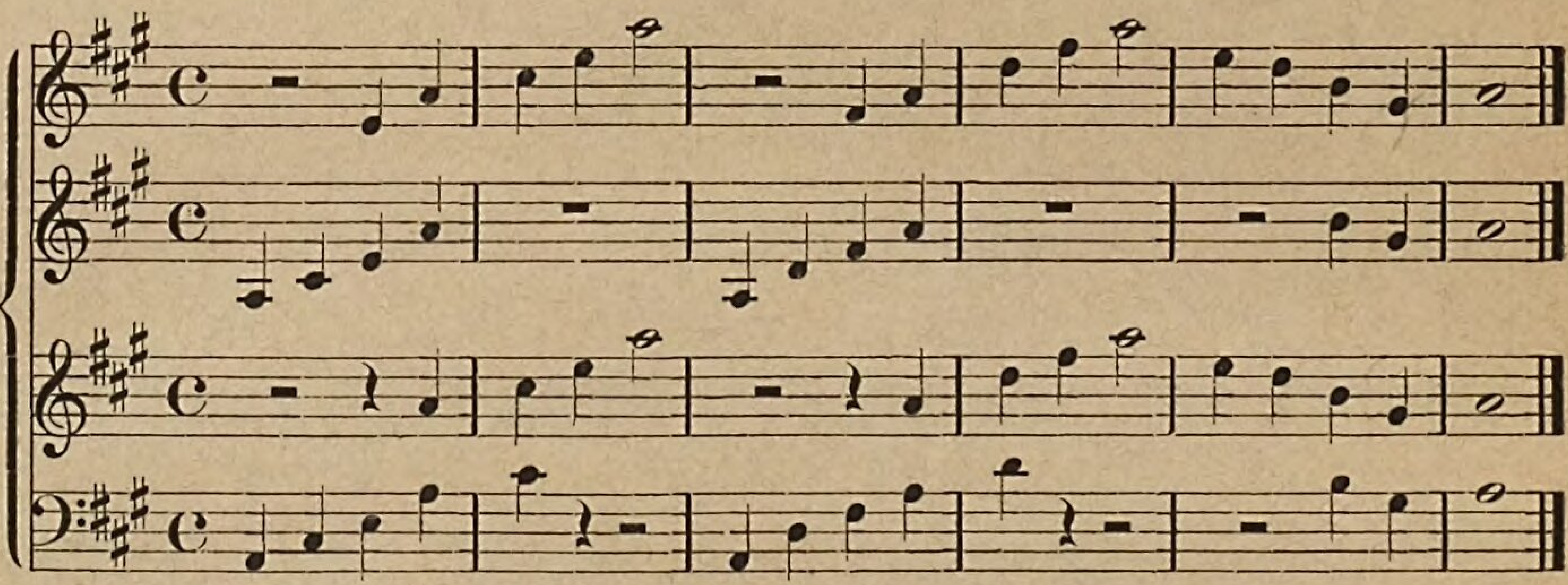
Diese Übung auch für den Tenor.

Adur. Vorzeichnung 3 ♯.

Tonleiter.



und zurück.

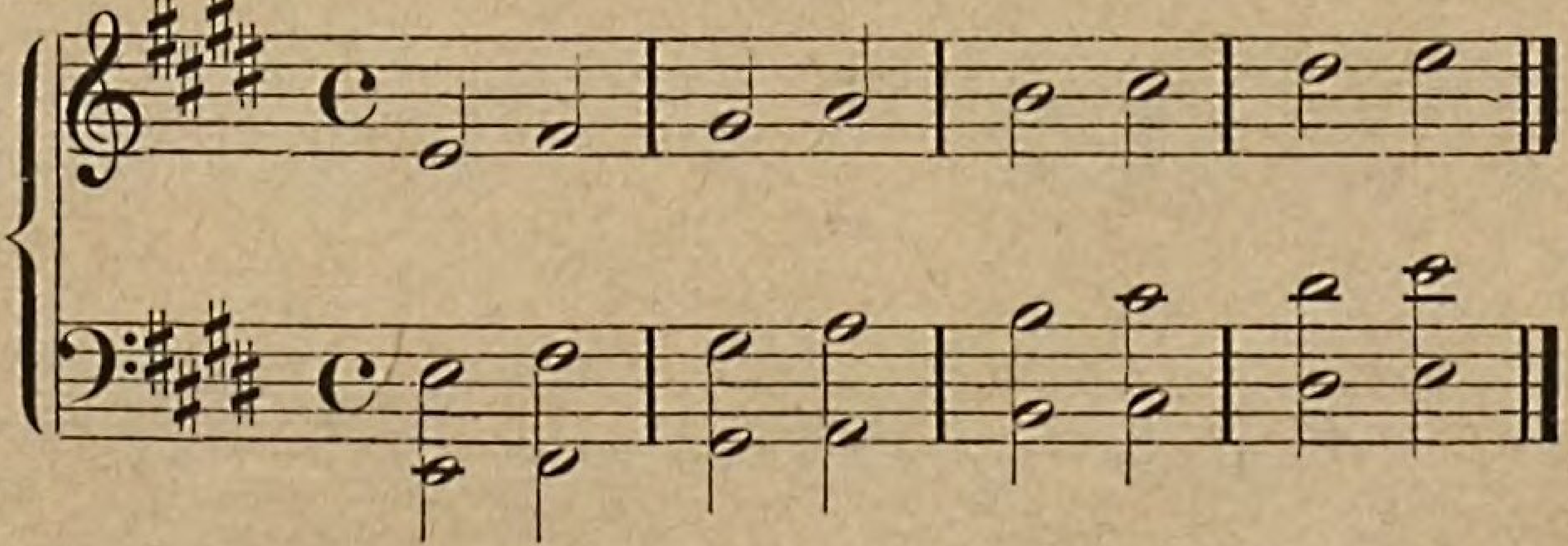


Mendelssohn: Nr. 1, 8, 13, 26.

Es ist selbstverständlich, daß beim Studium dieser Chöre auf die Intervallfortschreitungen aufmerksam gemacht wird, daß die dynamischen und übrigen Vortragszeichen mit peinlichster Genauigkeit eingehalten werden; dasselbe ist der Fall im Betreff der Tempobezeichnungen.

Edur. Vorzeichnung 4 ♯.

Tonleiter.
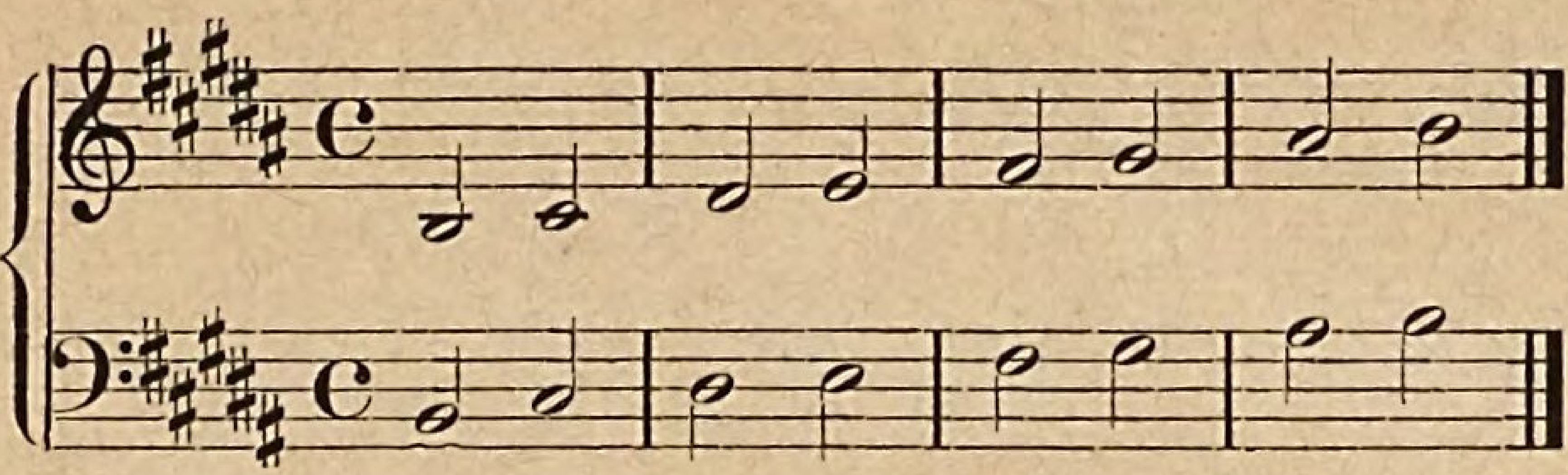


und zurück.

Mendelssohn: Nr 2, 4, 7 und den 2. Teil (Edur-Satz) aus Nr. 12.

H dur. Vorzeichnung 5 ♯.
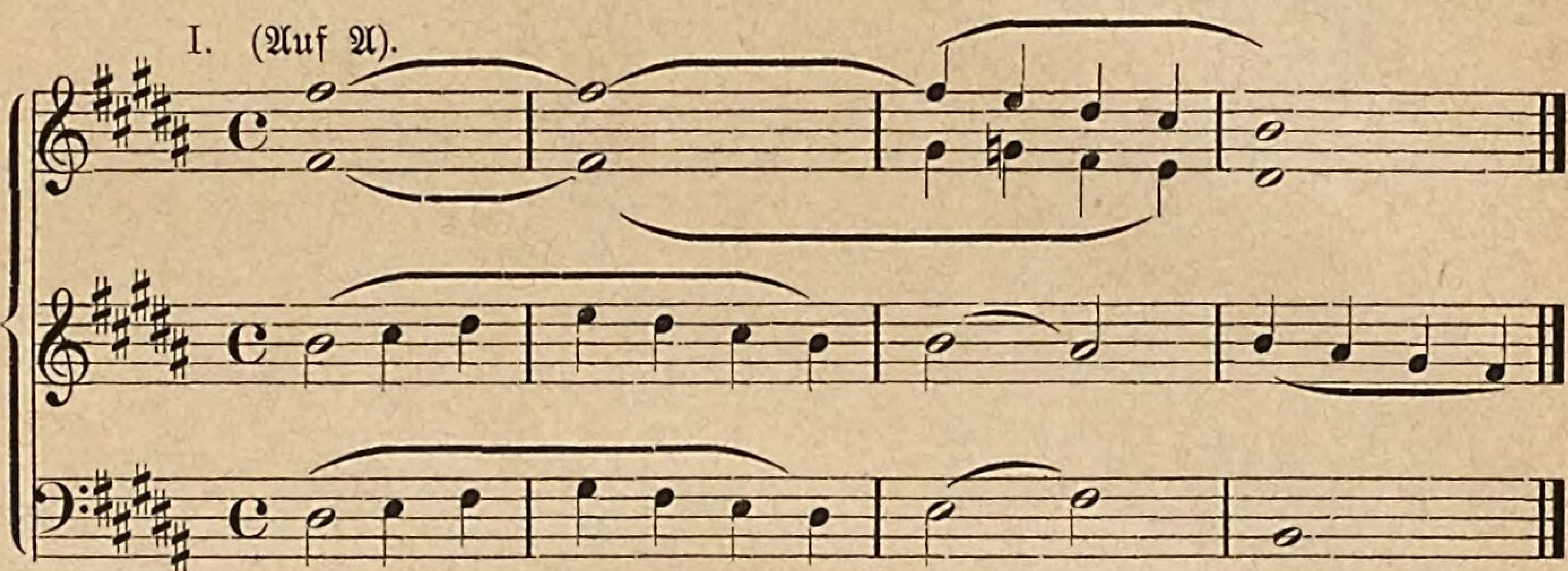
Tonleiter.



und zurück.
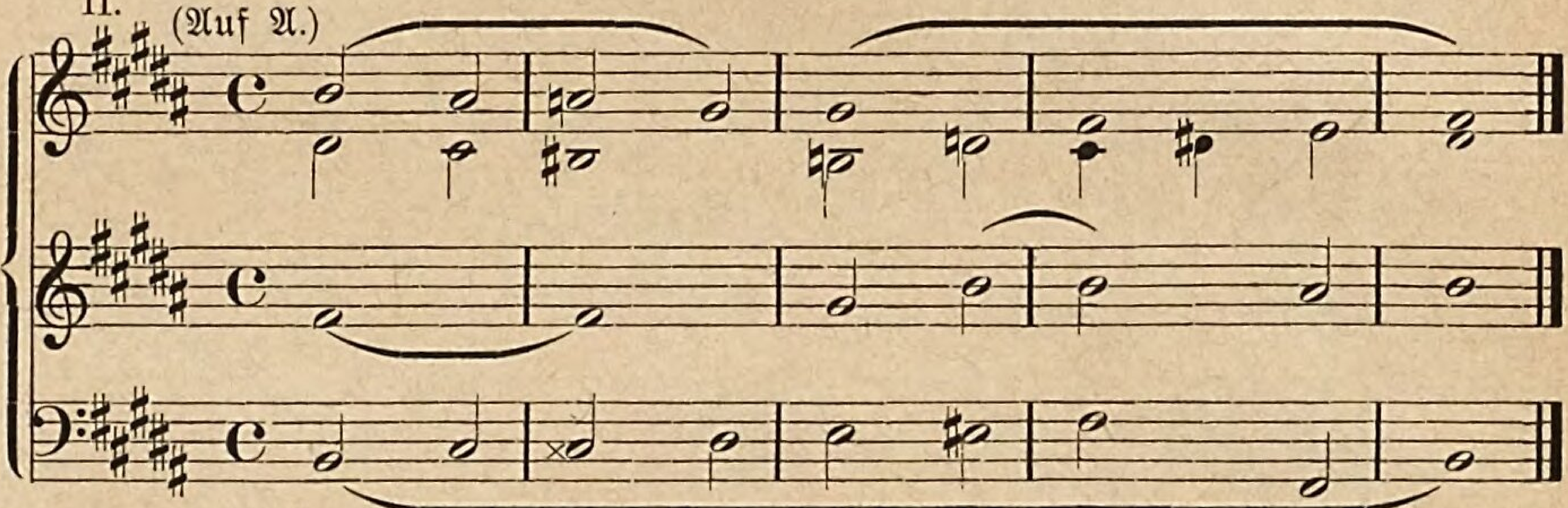
I. (Auf A).

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



II. (Auf A.)

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.

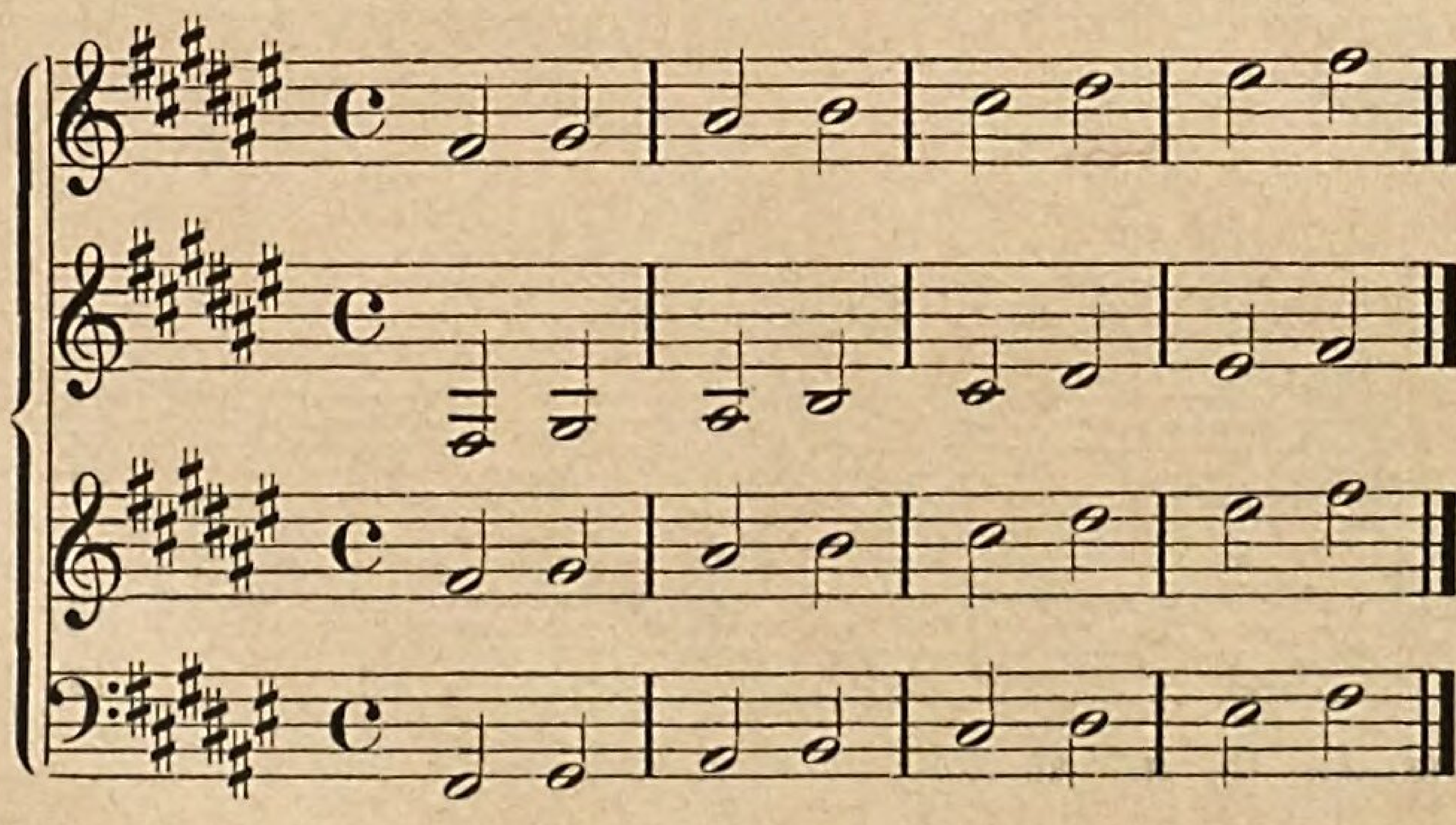


Mendelssohn: Nr. 18, zweiter Teil (H dur-Satz).

Fis dur. Vorzeichnung 6 ♯.

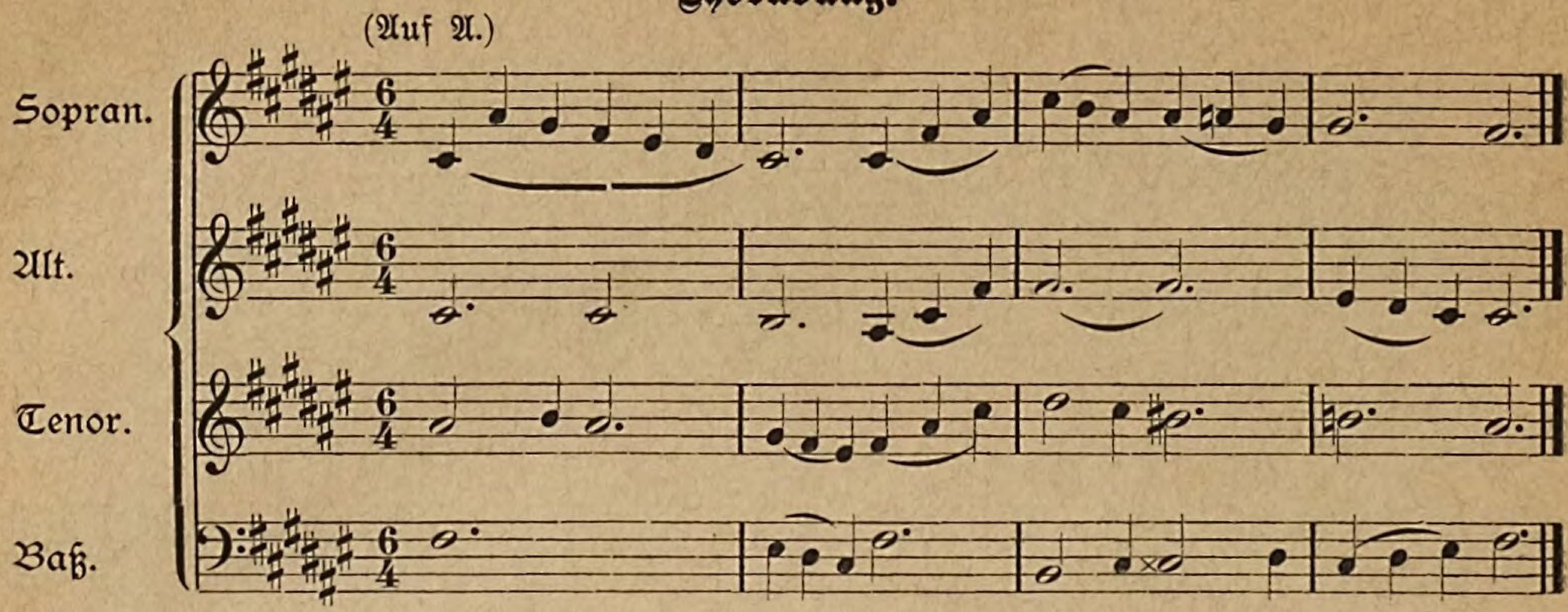
Tonleiter.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



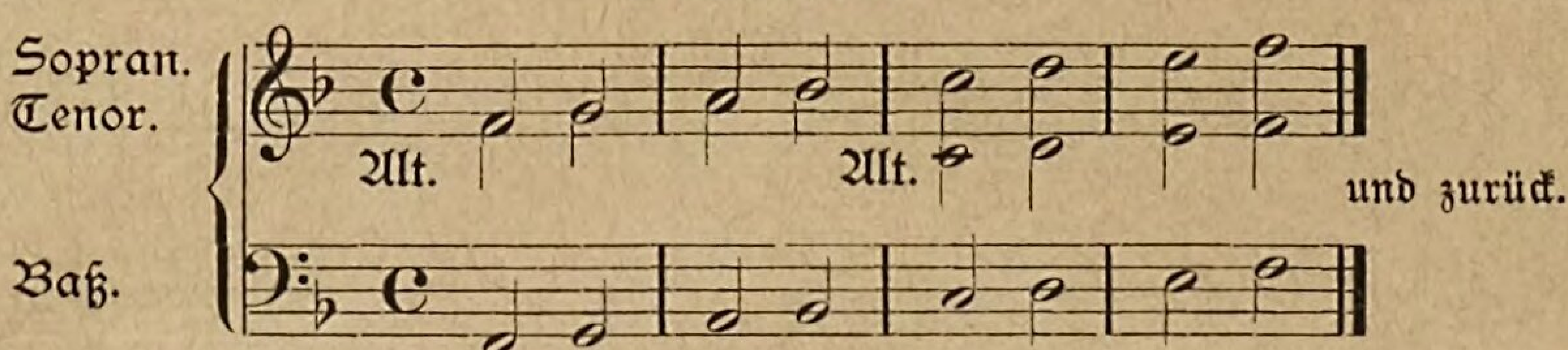
und zurück.

Chorübung.



F dur. Vorzeichnung 1 ♭.

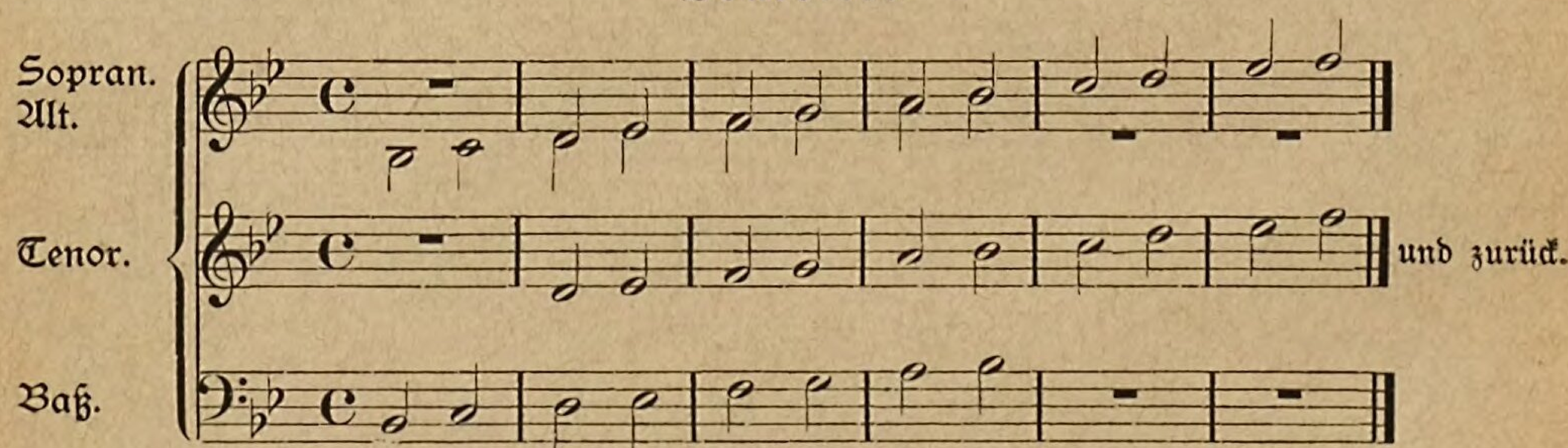
Tonleiter.



Mendelssohn: Nr. 22.

B dur. Vorzeichnung 2 ♭.

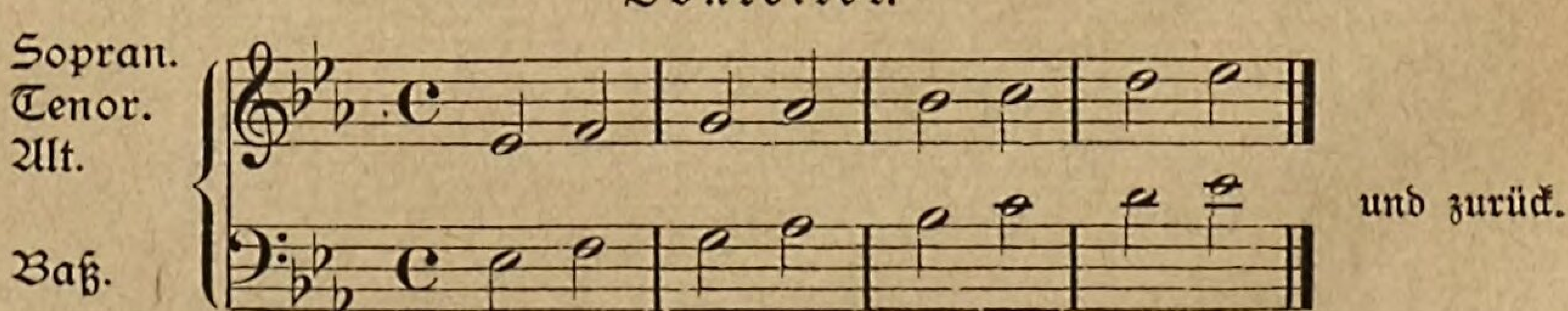
Tonleiter.



Mendelssohn: Nr. 5.

Es dur. Vorzeichnung 3 ♭.

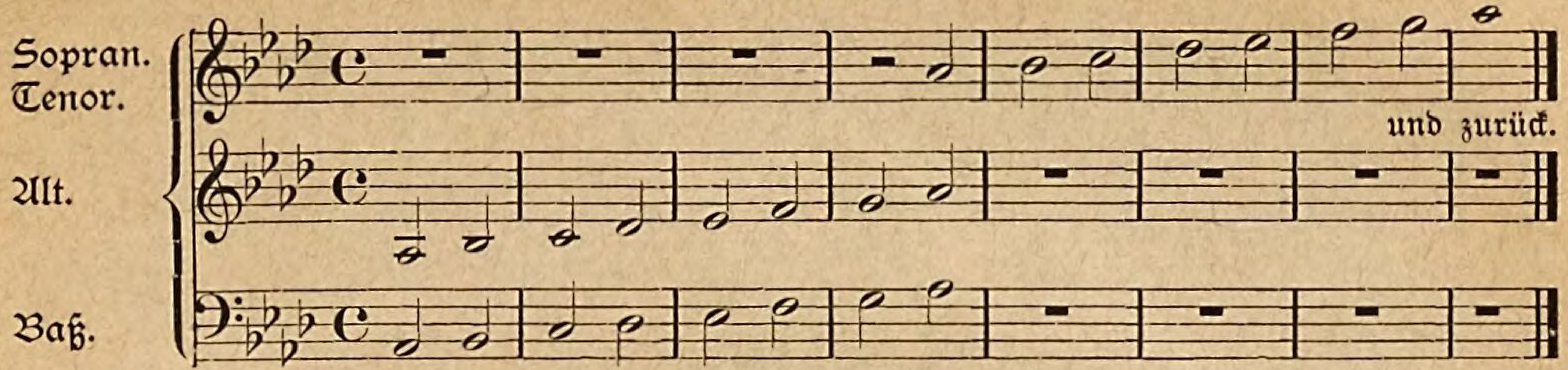
Tonleiter.



Mendelssohn: Nr. 15, 19, 24.
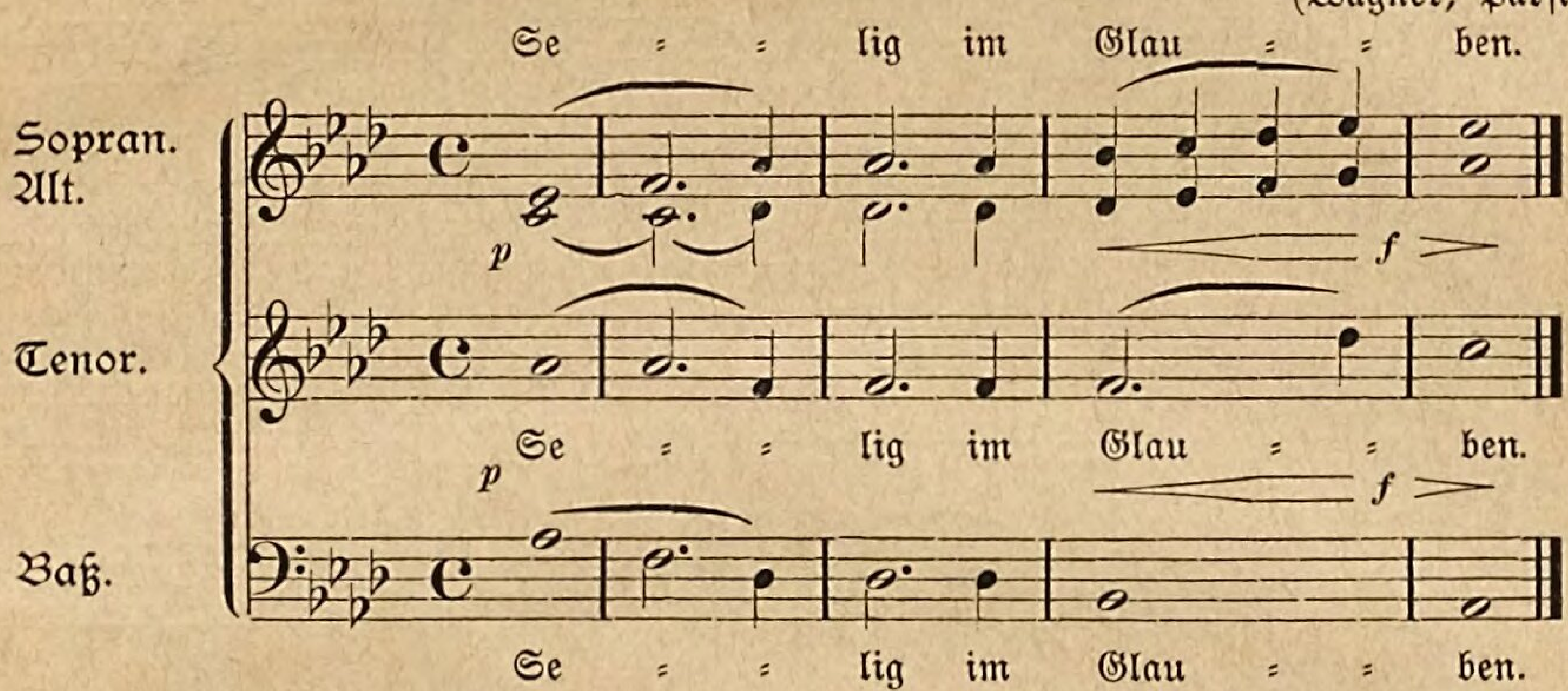
Asdur. Vorzeichnung 4 ♭.

Tonleiter.



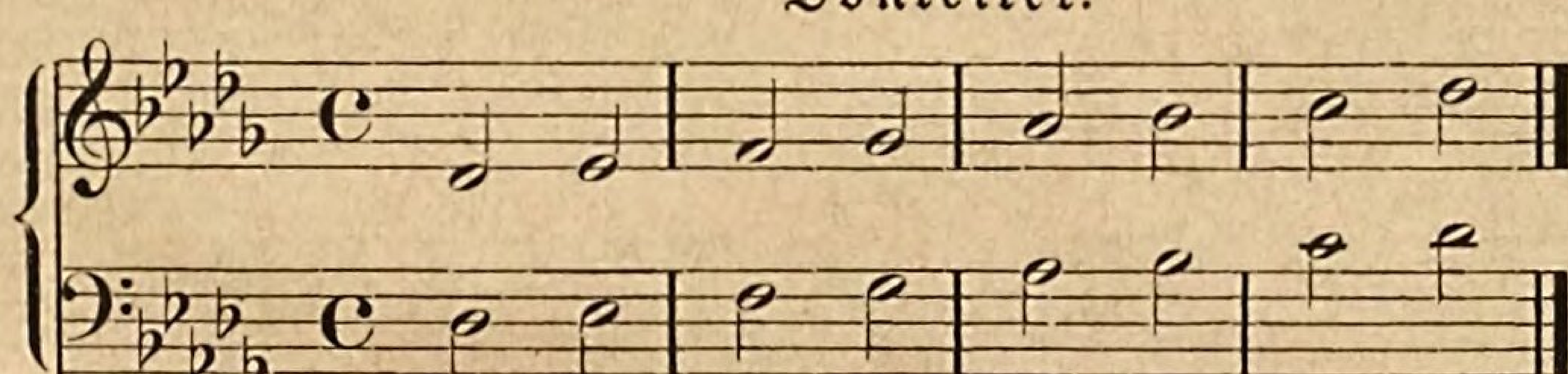
Mendelssohn: Nr. 16.

(Wagner, Parsifal.)



Desdur. Vorzeichnung 5 ♭.

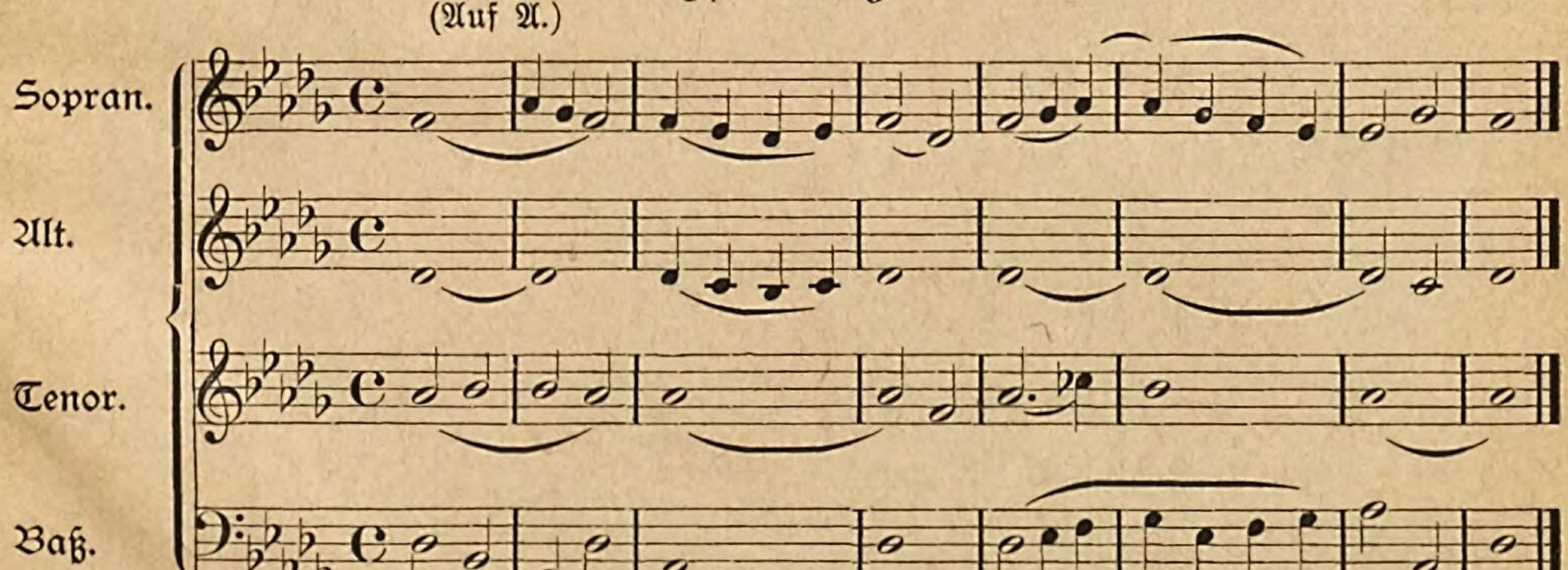
Tonleiter.



und zurück.

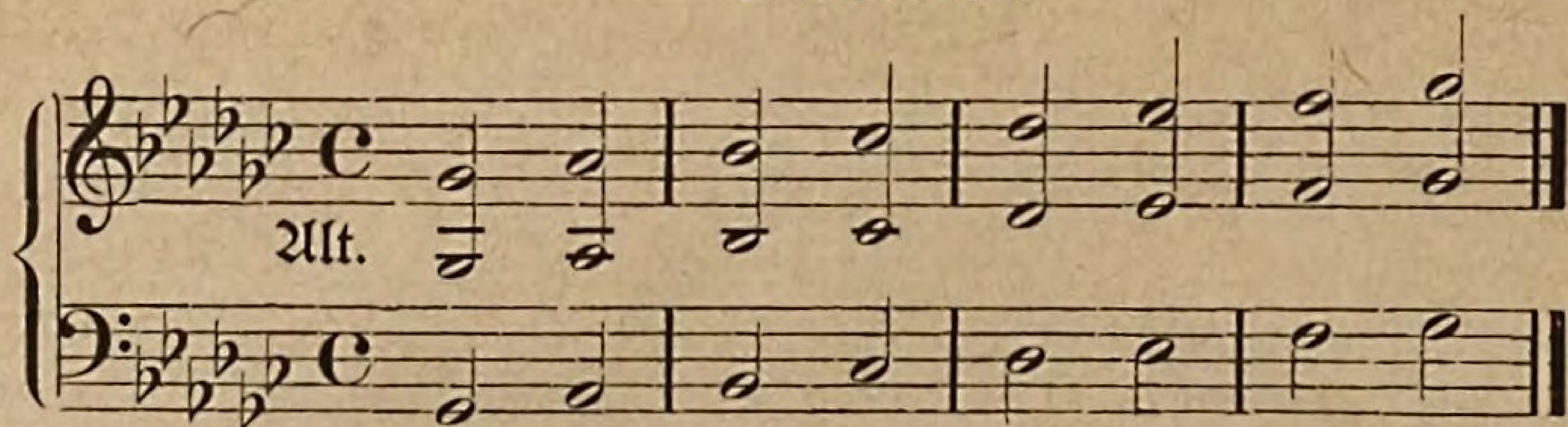
Chorübung.

(Auf A.)



Gesdur. Vorzeichnung 6 ♭.

Tonleiter.



und zurück.

Chorübung.

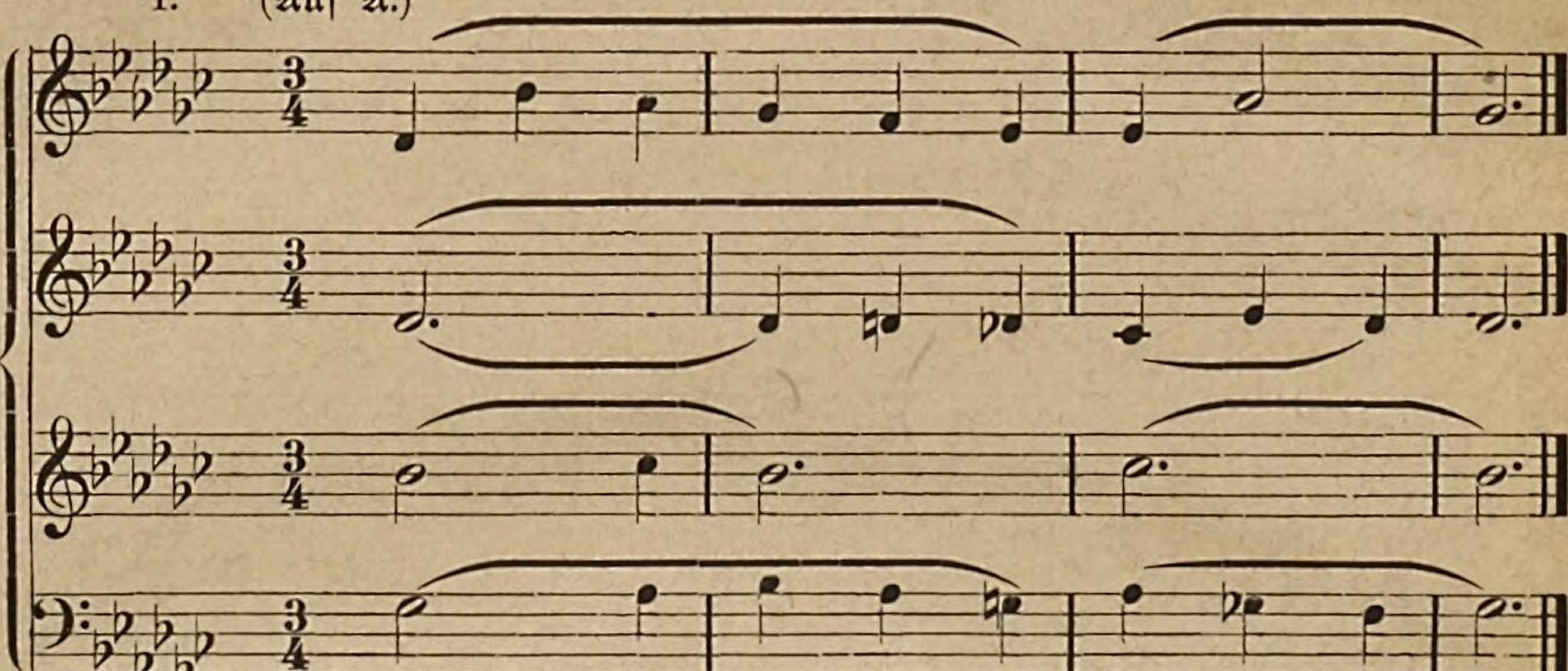
I. (Auf A.)

Sopran.

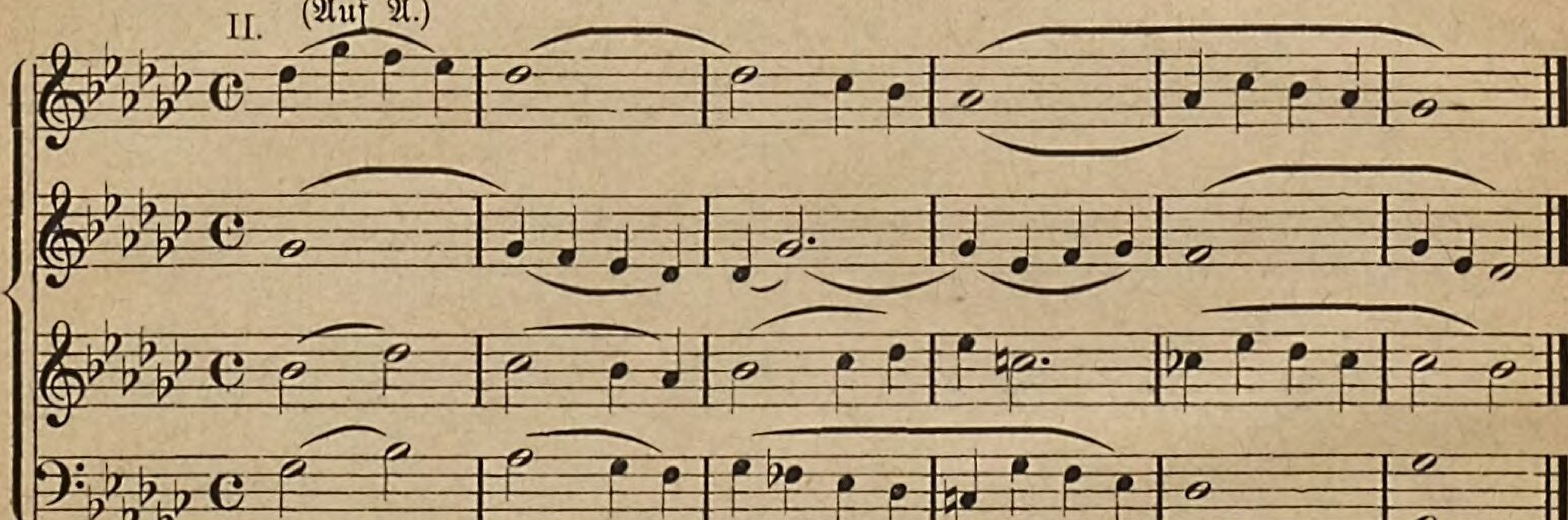
Alt.

Tenor.

Baß.



II. (Auf A.)



Enharmonische Tonarten.

Gleichklingend mit verschiedener Schreibweise sind:

Cdur mit His* dur.
Cisdur mit Desdur.
Esdur mit Dis* dur.
Fisdur mit Gesdur.
Asdur mit Gisdur.

Die mit * sind nicht gebräuchlich.

Der charakteristische Unterschied von Dur und Moll wird am besten praktisch durch Vorführung und Erklärung der Chöre Nr. 12 und 18 eingeprägt.

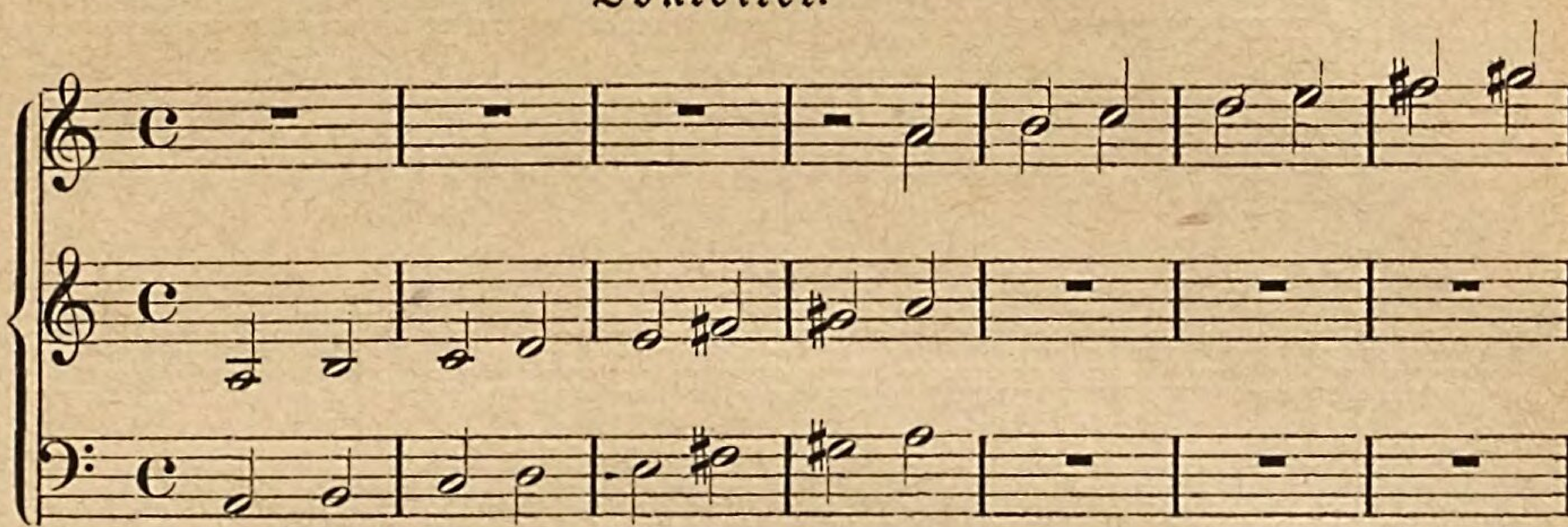
II. Die Moll-Tonarten.

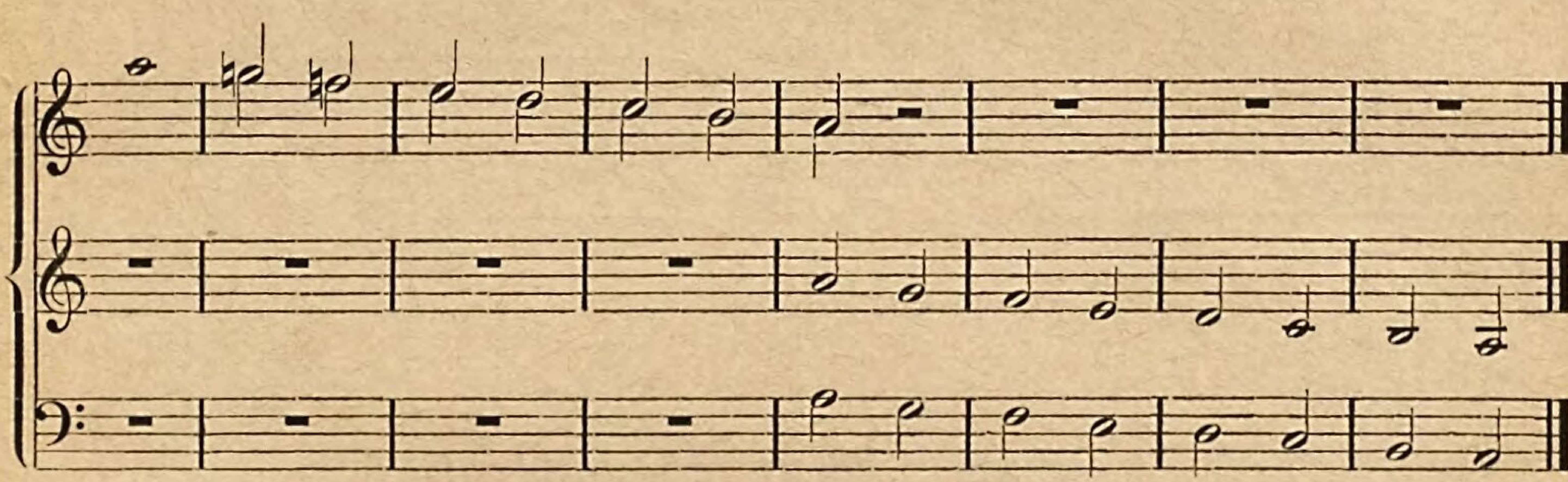
Unsere Normaltonleiter ist die Tonreihe von a stufenweise zu a. Jede Moll-Tonleiter schreitet vom Grundton zur großen Sekunde, von hier zur kleinen Sekunde (vom Grundtone aus also zur kleinen Terz) und das ist der wesentlichste Unterschied von der Dur-Tonleiter. Wir befassen uns nur mit der melodischen Moll-Tonleiter. Jede Moll-Tonart ist mit einer Dur-Tonart verwandt und zwar am nächsten mit derjenigen, mit der sie die gleiche Vorzeichnung hat.

Amoll. Ohne Vorzeichnung.

Tonleiter.

Sopran. Tenor.
Alt.
Baß.





Diese Tonleiter nennen wir die melodische Moll-Tonleiter. Nach dieser Normalleiter sind alle übrigen Moll-Tonleitern nachzubilden, im Notenhefte einzutragen, auswendig zu lernen und fleißig zu singen.

Übungen. Mendelssohn: Nr. 3, 23.

Emoll. Vorzeichnung 1 ♯.

Die Tonleiter ist der Amoll-Leiter nachzubilden.

Übung. Mendelssohn: Nr. 12.

Hmoll. Vorzeichnung 2 ♯.

Nachbildung der Tonleiter.

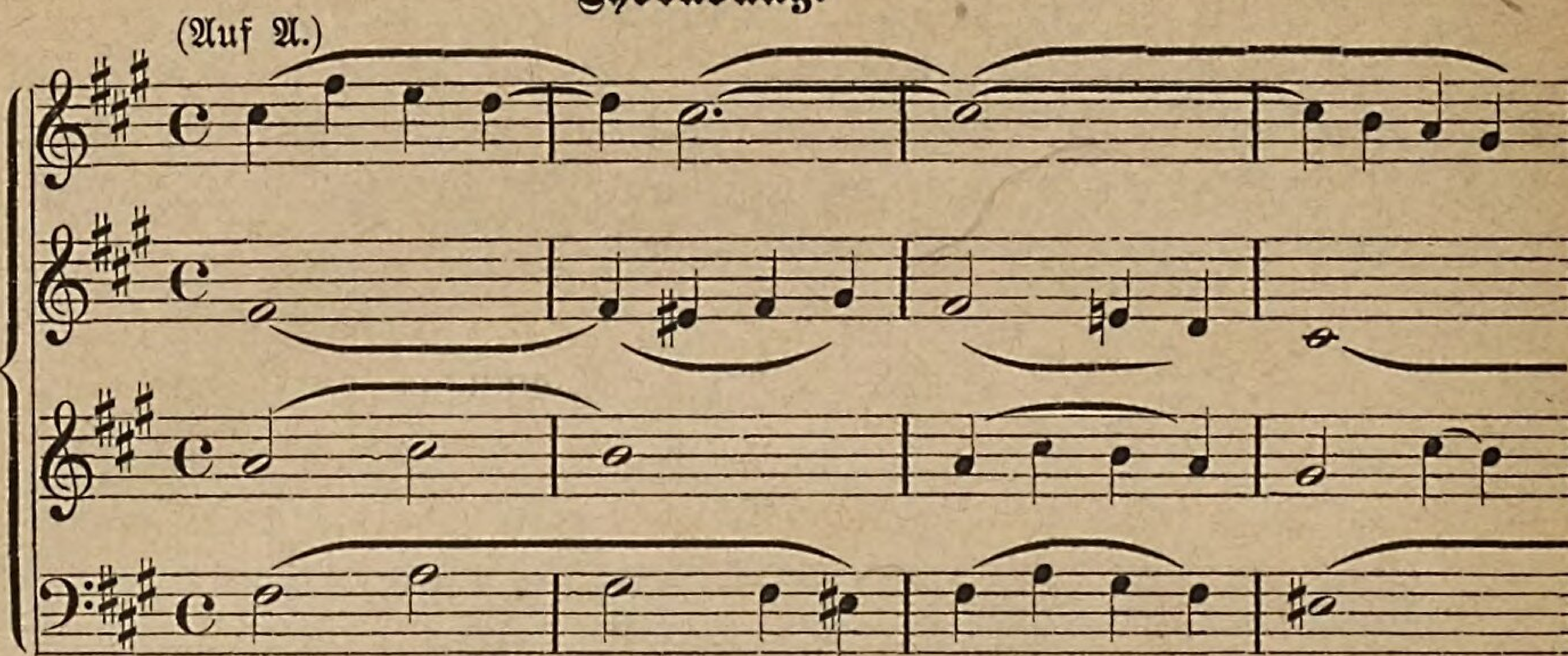
Übung. Mendelssohn: Nr. 18.

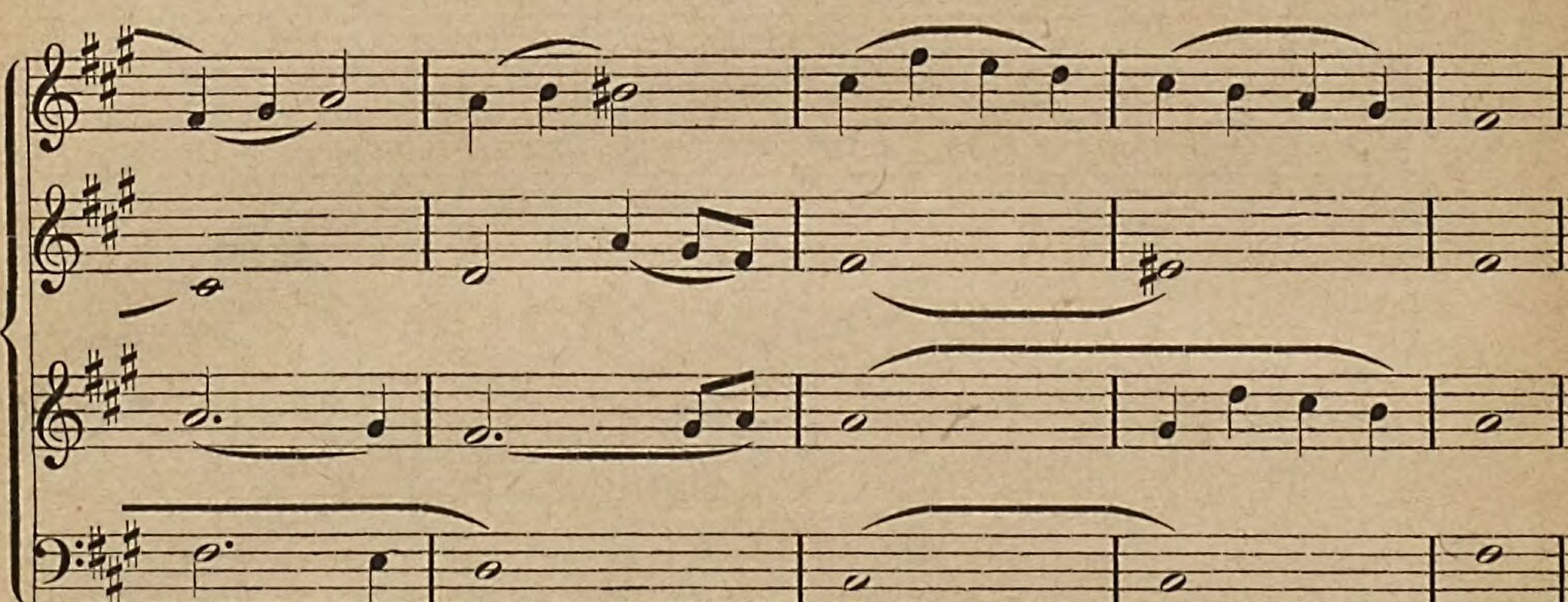
Fis moll. Vorzeichnung 3 ♯.

Nachbildung der Tonleiter.

Chorübung.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.



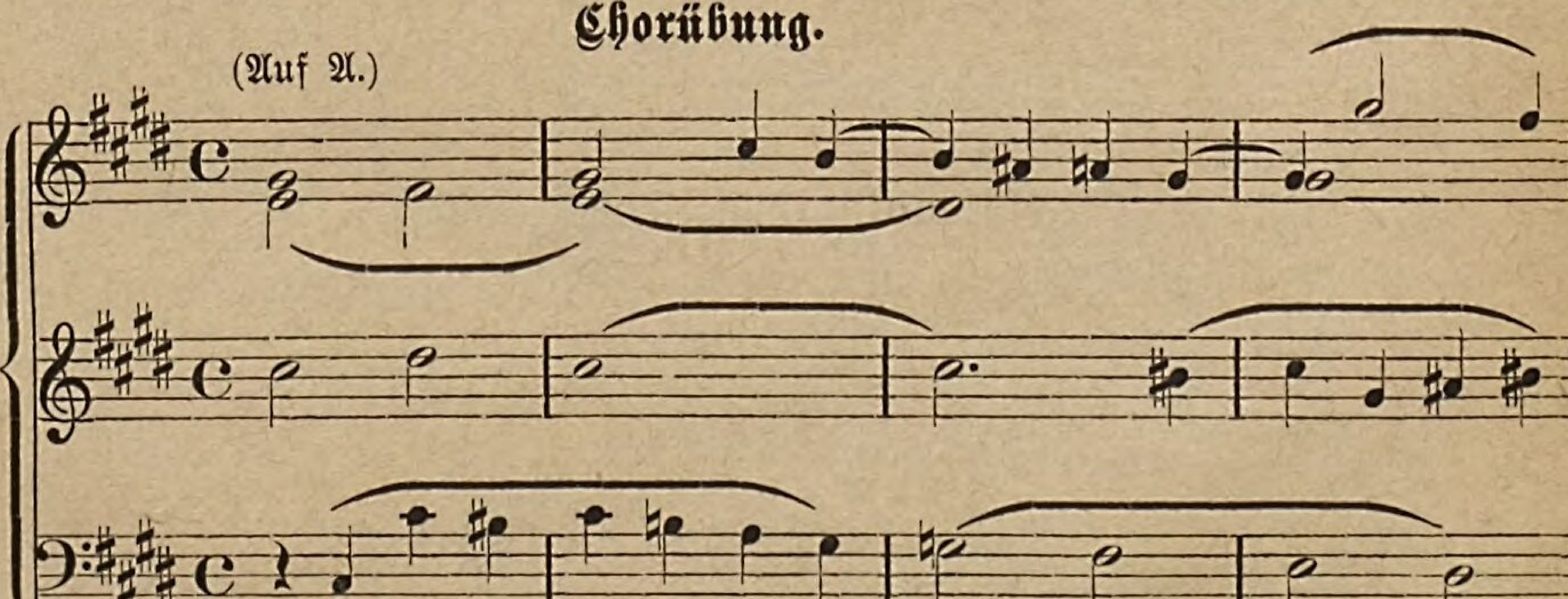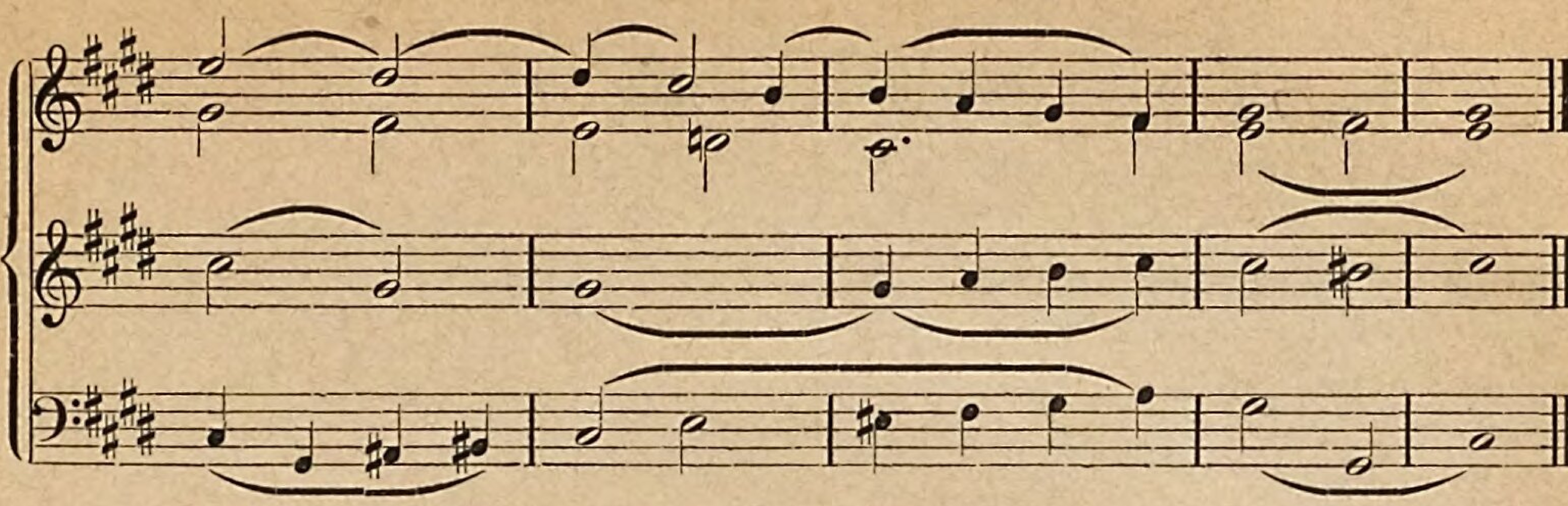


Cis moll. Vorzeichnung 4 ♯.

Nachbildung der Tonleiter.

Chorübung.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.





Gis moll. Vorzeichnung 5 ♯.

Nicht (oder äußerst selten angewendet) gebräuchlich, man schreibt dafür in der enharmonischen Tonart As moll.

Nachbildung der Tonleiter.

Dis moll. Vorzeichnung 6 ♯.
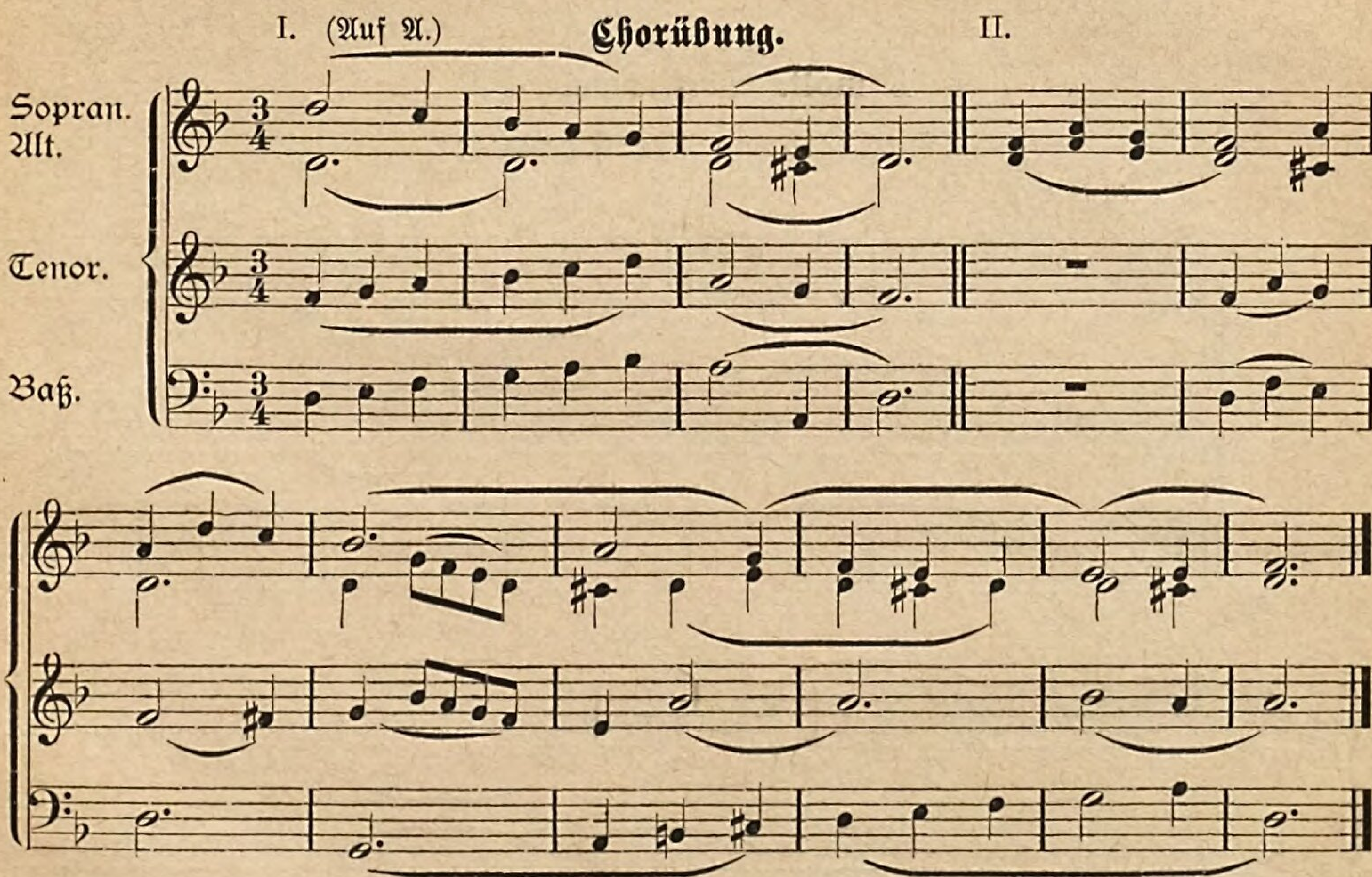
Man benützt hierfür die enharmonische Tonart Es moll.

Nachbildung der Tonleiter.

D moll. Vorzeichnung 1 ♭.

Nachbildung der Tonleiter.

Chorübung.
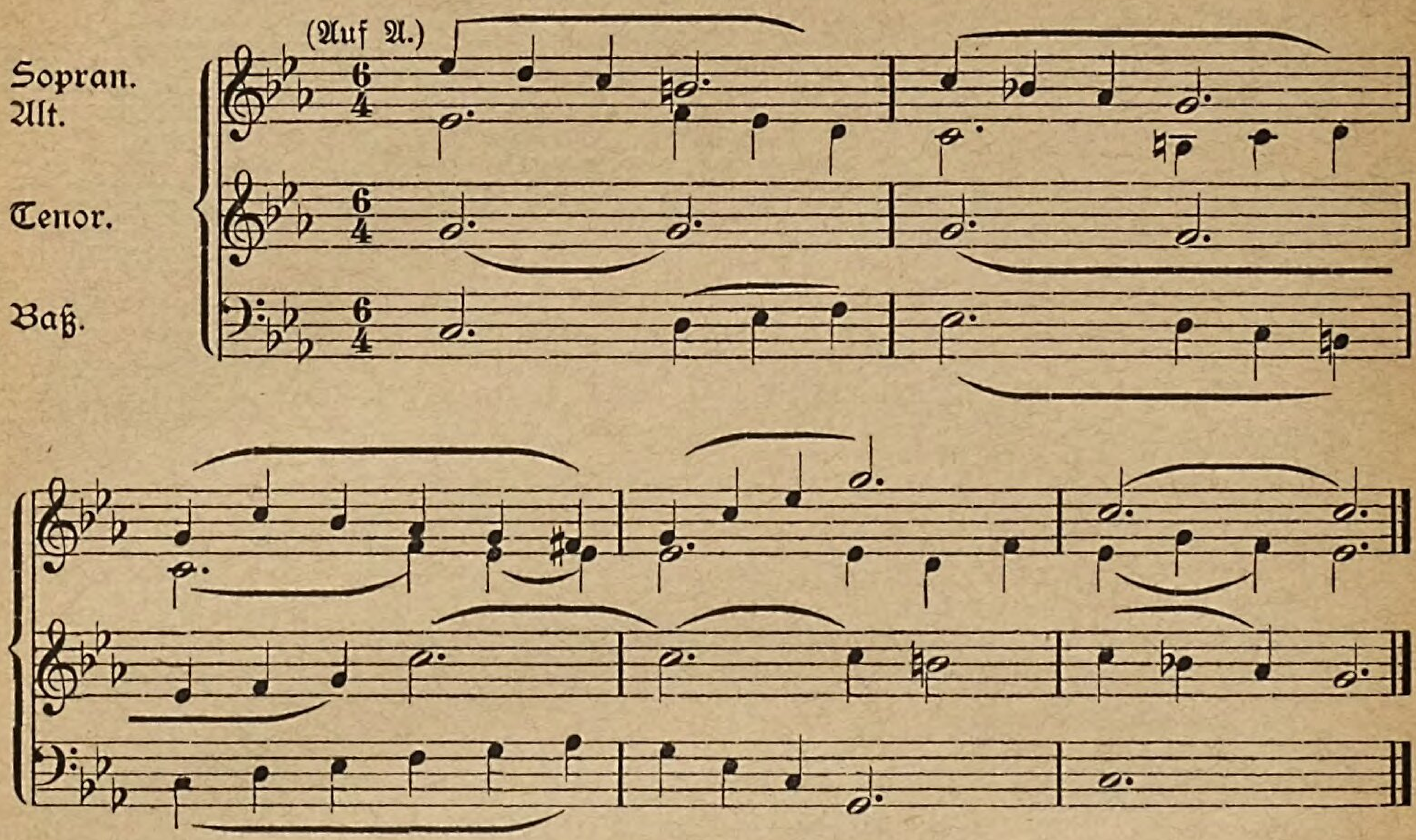


G moll. Vorzeichnung 2 ♭.

Nachbildung der Tonleiter.

Mendelssohn: Nr. 21.

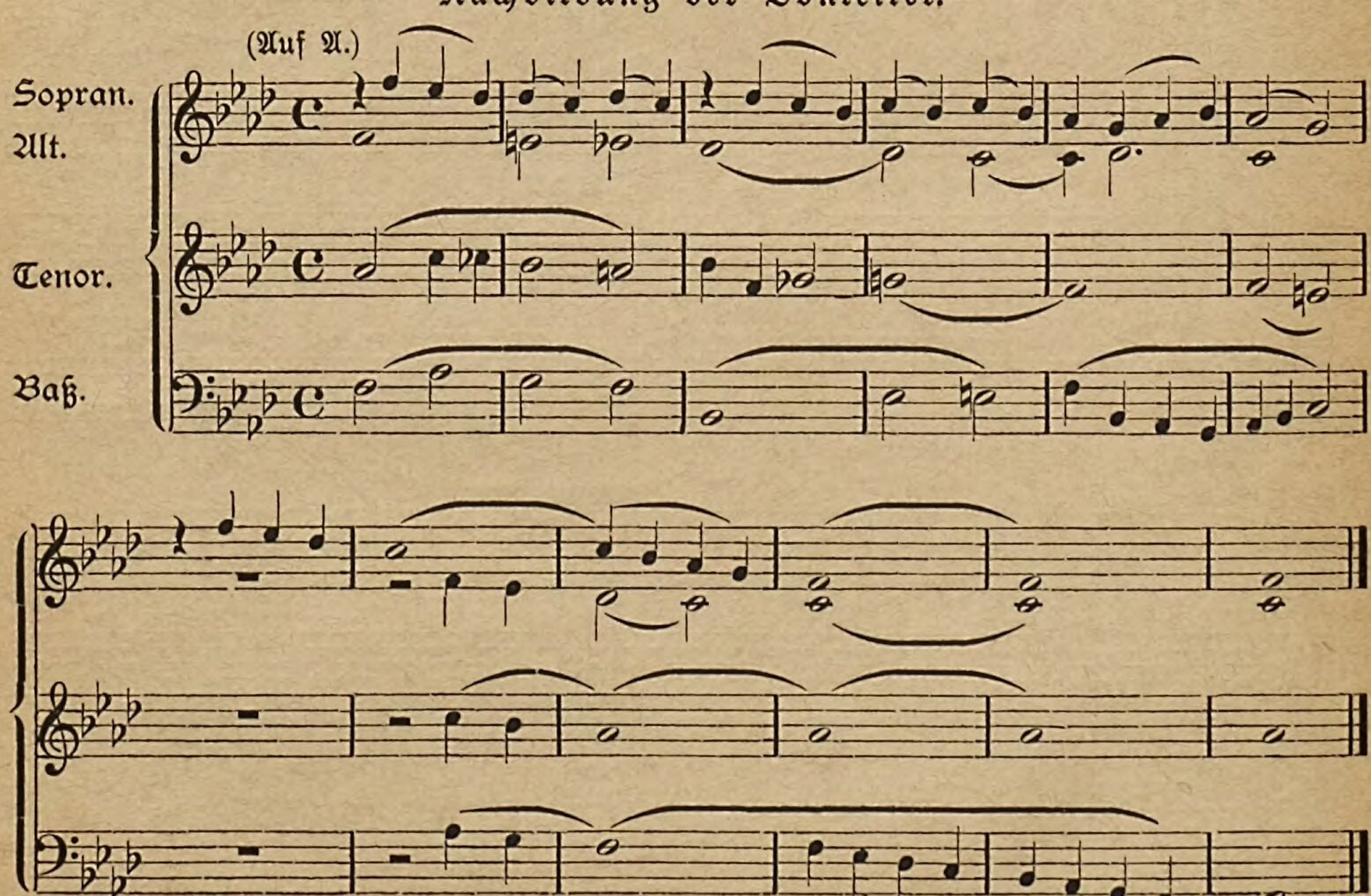
Cmoll. Vorzeichnung 3 ♭.

Nachbildung der Tonleiter.



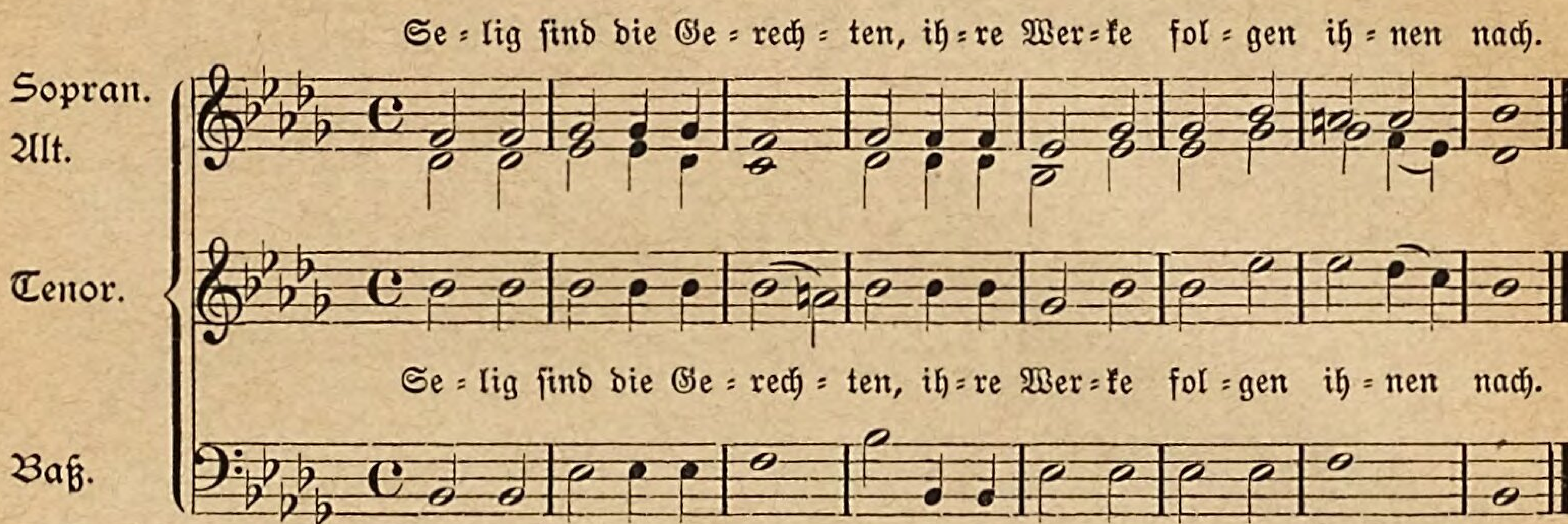
F moll. Vorzeichnung 4 ♭.

Nachbildung der Tonleiter.



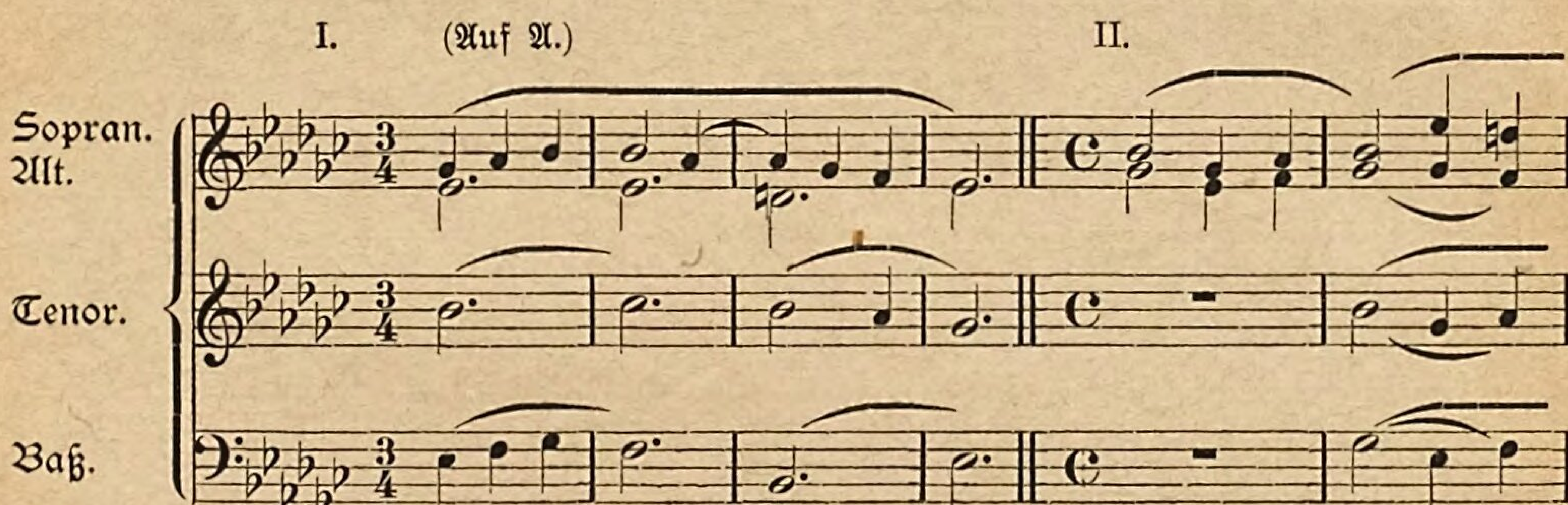
B moll. Vorzeichnung 5 ♭.
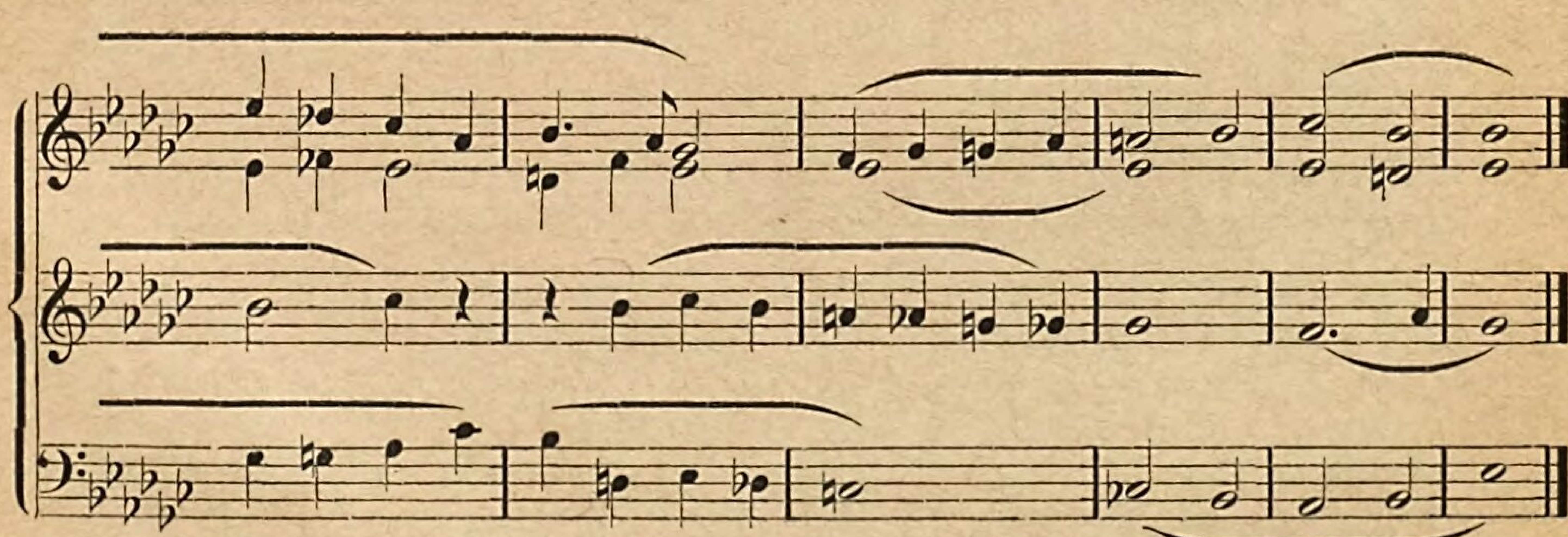
Nachbildung der Tonleiter.



Es moll. Vorzeichnung 6 ♭.

Nachbildung der Tonleiter.
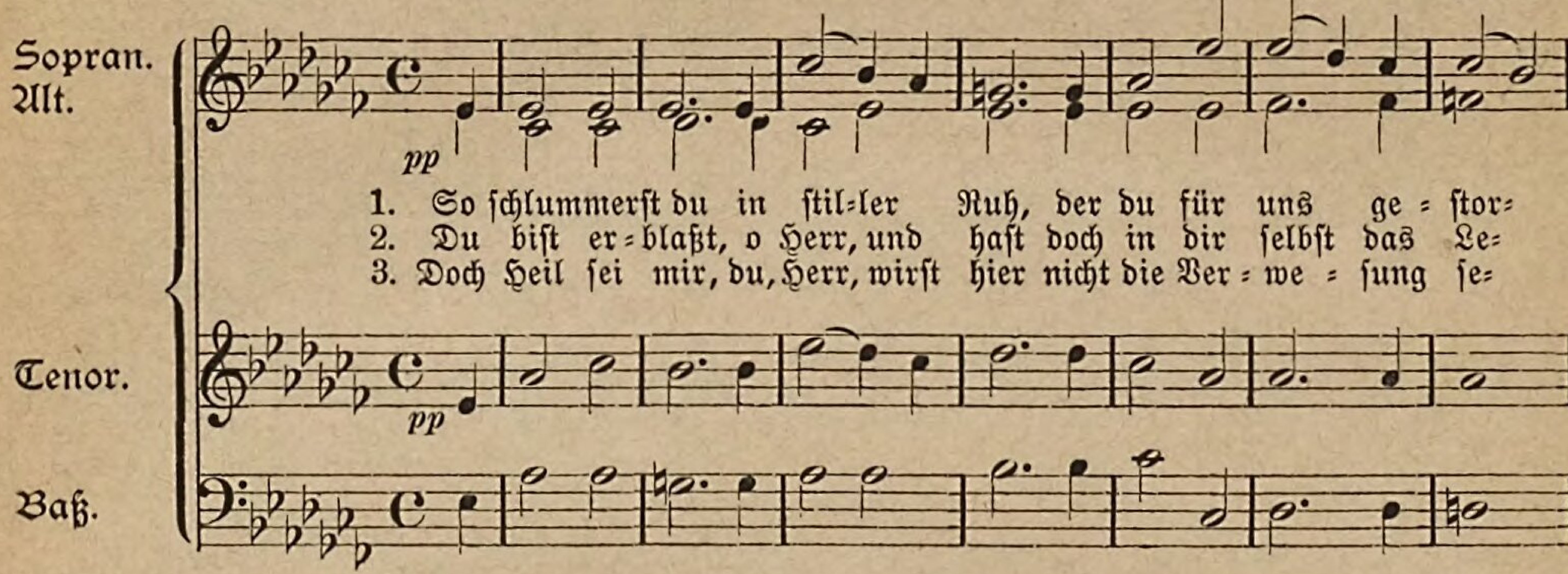




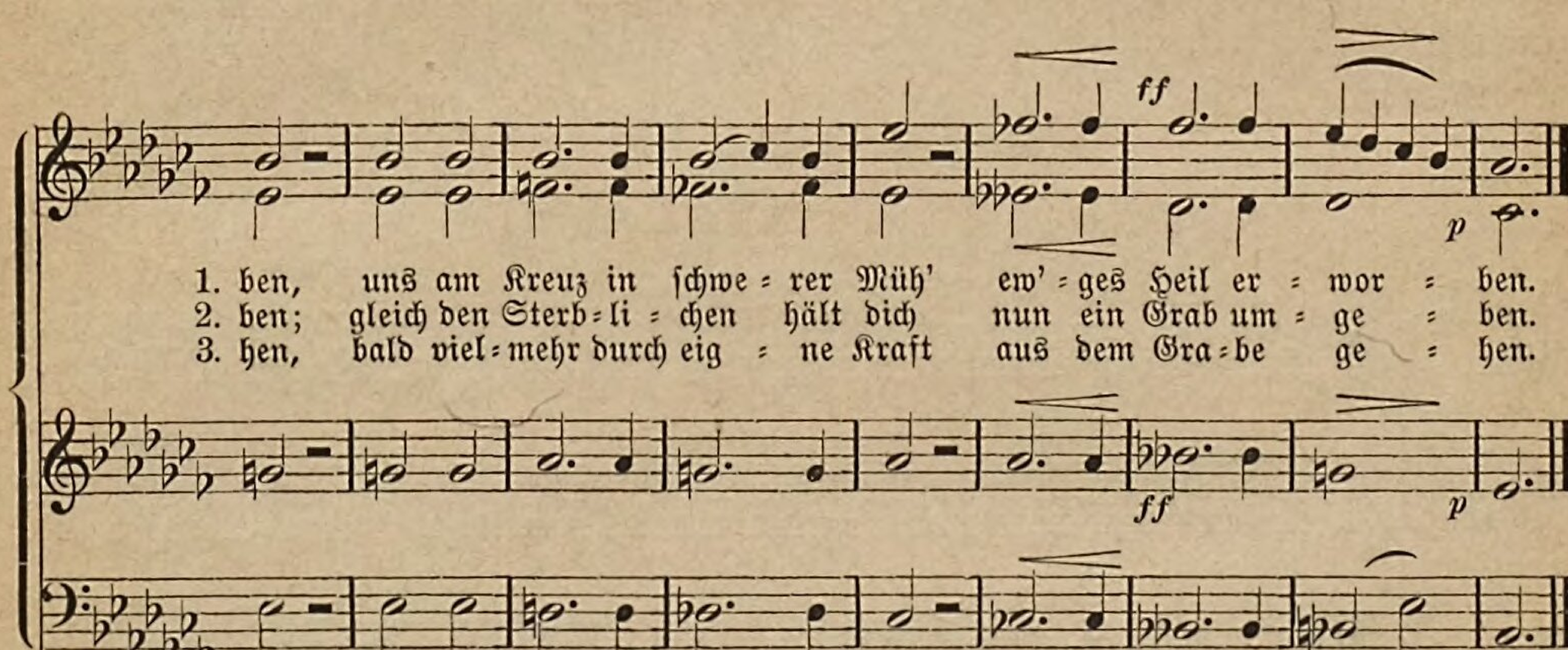
Asmoll. Vorzeichnung 7 ♭.

Nachbildung der Tonleiter.

Der Lebensfürst im Grabe.

Cyrill Kistler.





4. O Lebensfürst! ich weiß, du wirst mich wieder auferwecken; sollte denn mein gläubig Herz vor der Gruft erschrecken?

5. Hier werd ich einst, bis du erscheinst, in sanftem Frieden liegen; denn durch deinen Tod kann ich Tod und Grab besiegen.

6. Ihr, die die Welt gefesselt hält, ihr zagt vor der Verwesung; ich, ich hoff' in Christo einst meines Leibs Erlösung.
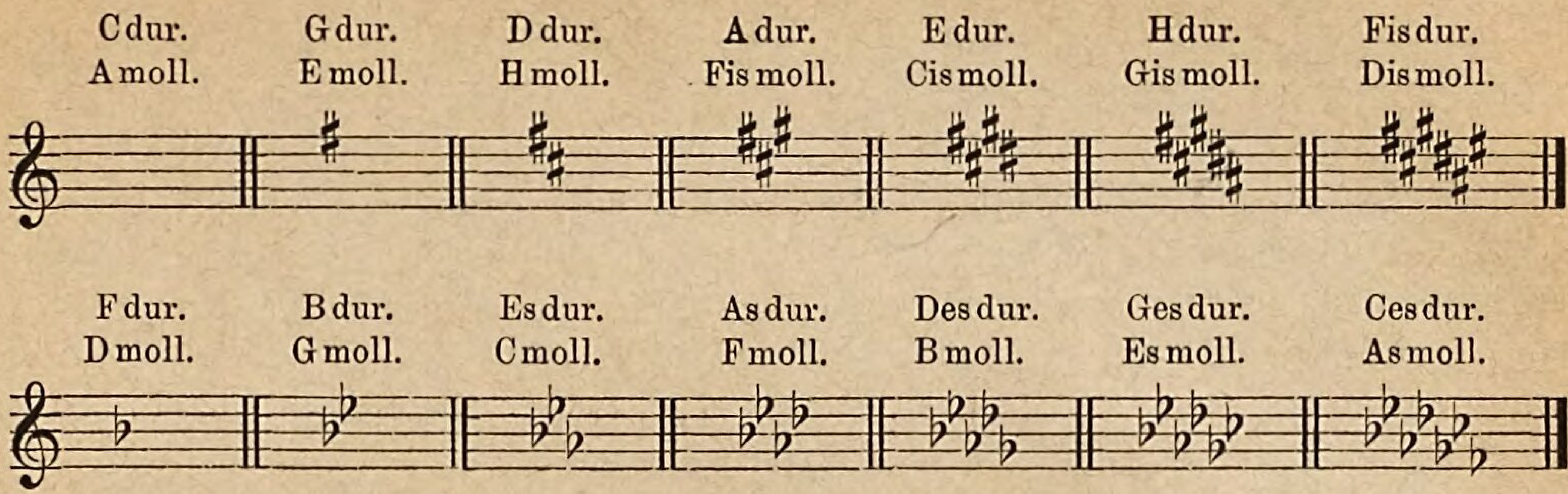
7. Nein, nichts verdirbt: selbst das, was stirbt, der Leib, wird auferstehen, und, von Himmelsglanz verklärt, aus dem Grabe gehen.

8. So sink ins Grab, mein Leib hinab; ich will mich drum nicht kränken; teurer Heiland, mir zum Trost an dein Grab gedenken!

Nach Salomo Franck. (1711.)

Bei den angeführten Übungen ist stets auch auf die vorübergehenden Modulationen (Ausweichungen) aufmerksam zu machen.

Zusammenstellung der Vorzeichnungen sämtlicher Dur- und Moll-Tonarten.



§ 28. Harmonielehre.

Daß aus dieser Disziplin nur das Allernötigste vorgenommen wird, ist selbstverständlich. Jede Harmonielehre kann hier die erforderlichen Dienste thun. Unter diesem Allernötigsten verstehe ich die Lehre vom Dreiklange und Septakkorde ohne Umkehrungen. Besonders werde durch fortwährende Übung das Ohr zum sofortigen Unterscheiden von Dur- und Moll-Harmonien befähigt. Hier macht nur Übung den Meister.

§ 29. Verzierungen.

Der Vorschlag

ist eine Accenterhöhung, d. h. Verschärfung. An dem Chore Nr. 1 von Mendelssohn werden diese Studien gemacht. Wir unterscheiden einen kurzen und langen Vorschlag. In dieser Hinsicht muß es dem Geschmacke des Gesanglehrers und Dirigenten überlassen werden, das Richtige zu treffen. Dasselbe gilt vom Mordent und Triller. Ein Lehrer des Chorgesanges wird immerhin gut thun, sich in diesen Dingen nach einer guten Sologesangschule zu richten.

Noch habe ich bezüglich der Singübungen nachzutragen, daß Beispiele aus den angegebenen Chören von Mendelssohn zu suchen sind, in welchen mehrere Noten auf eine Silbe gesungen werden. Die Schreibweise ist für diesen Fall am besten aus den Beispielen selbst ersichtlich.

Nachwort.

Das in der vorliegenden Chorschule zusammengestellte Material ist nach meinen Erfahrungen vollständig ausreichend, um gute und brauchbare Chorsänger heranzubilden. Nur Übung, unbeugsame Ausdauer und Liebe zur Sache wird zum Ziele führen. Die Zeit, in der das vorliegende Material beherrscht werden soll, rechne ich auf zwei Jahre. Daß ich es unterlassen habe, über die Bildung der Vokale, über die

Aussprache der Konsonanten rc. mich des Weiteren auszulassen, findet seinen Grund darin, daß ich hier dem Gesanglehrer vollständig freie Hand lassen will, und, weil ich durch Erfahrungen zu der Einsicht gekommen bin, daß hier nur das lebendige Wort und vorgemachte Beispiel von unfehlbarer Wirkung ist, während der tote Buchstabe sich als absolut unwirksam erwiesen hat. An Musikschulen soll deshalb der Sologesanglehrer diese Disziplinen des Chorgesanges übernehmen. Auch für unsere Lehrerseminarien und Präparandenschulen wäre es gut, wenn sogenannte Wanderlehrer (Sänger von Beruf mit pädagogischer Ausbildung) angestellt würden, die nach dieser Richtung hin zur Veredelung unseres Chorgesanges wirken könnten.

So möge das wohlgemeinte Werklein seinen Weg machen und zur Verallgemeinerung des edlen Gesanges beitragen. Für weitere Anregungen — (zu einer allenfalls nötigen 2. Auflage) bin ich jedem dankbar.

Diejenigen Chorbeispiele, bei denen der Name eines Autors nicht genannt ist, sind sämtliche vom Herausgeber.

Als weiteres Studienmaterial zu dieser Chorgesangschule sei empfohlen:

Gustav Scharf. Die Entwickelung der Stimme (von den Elementen bis zur künstlerischen Vollendung, für Sopran, Alt, Tenor u. Baß). Dresden, bei Hoffarth.

Martin Plüddemann. Die ersten Übungen für die menschliche Stimme. München, bei Alfred Schmid.

C. Köllner. Zwölf Chorlieder. Das Heft 60 Pf.

C. Kuntze. Psalme und Sprüche. Das Heft 60 Pf.

C. Köllner. 8 kirchliche Gesänge. Das Heft 50 Pf. Verlag von Pabst in Delitzsch.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

C. G. Röder, Leipzig.

Werz.

Kistler, Cyrill,

Chorgesangschule für Frauen-, Knaben- und Männerstimmen von den allerersten Anfangsgründen an zum Schulgebrauch und für Gesangvereine Verfaßt von Cyrill Kistler. Mit vielen in den Text gedruckten Noten- und Ü bungsbeispielen

(Kissingen) 1886